This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

902.2
Gaz

THIS VOLUME
MAY NOT BE
PHOTOCOPIED

B Santeghem

303273314Q

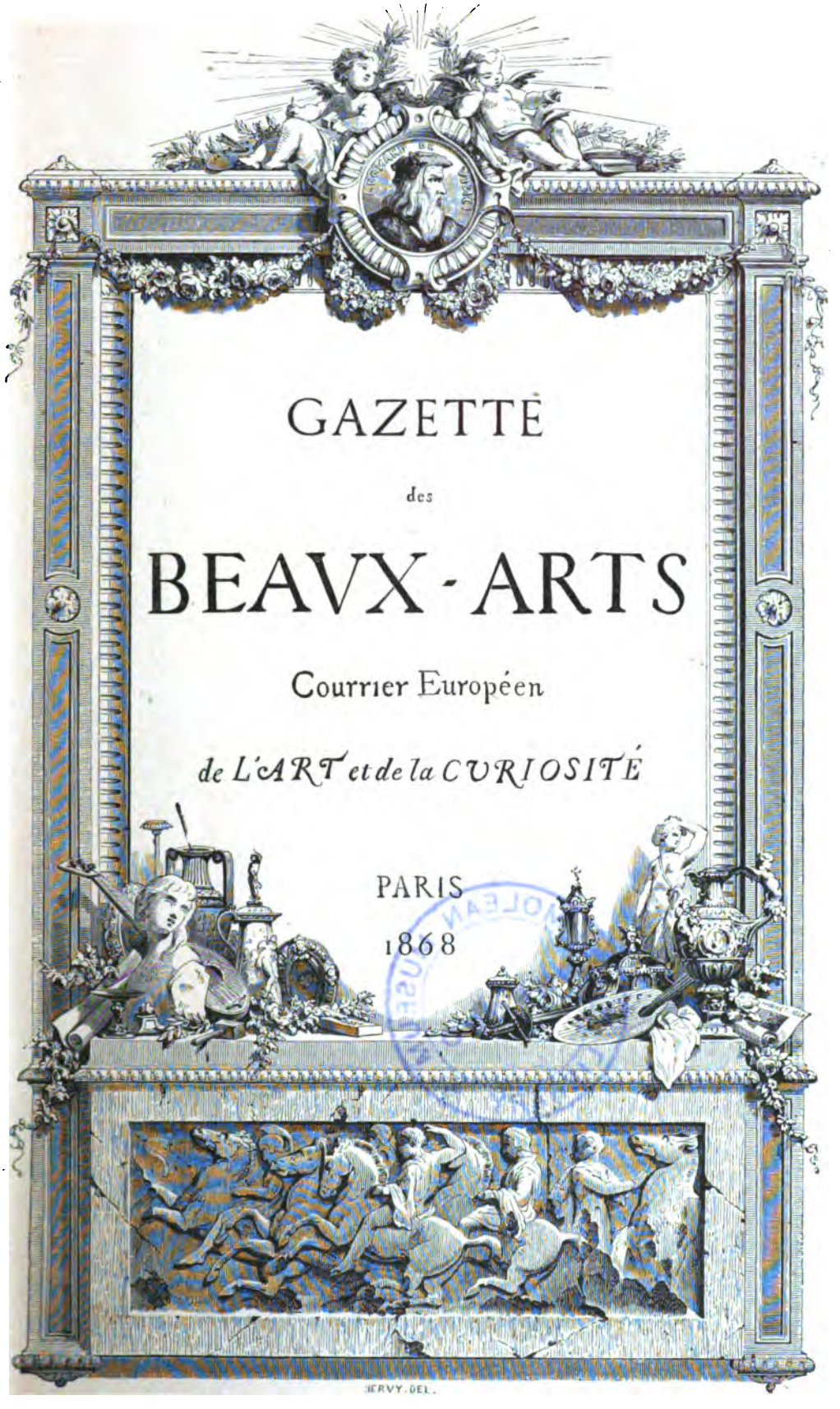
GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

TOME VINGT-QUATRIÈME

J. Claye, imprimeur
7 St Benoit 7 à Paris


GAZETTE
des
BEAVX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CVRIOSITÉ
PARIS
1868
HERVY. DEL.

ASHMOLEAN MUSEUM
OXFORD
LIBRARY

INGRES

SA VIE ET SES ŒUVRES

(SUITE[1])

C'est là, dans l'atelier contigu à son école, que le maître peignit l'*Apothéose d'Homère* pour un plafond du musée Charles X, au Louvre. Il s'était procuré une grande toile qu'il avait choisie soigneusement, non pas épaisse et grenue comme l'est si souvent la toile des Vénitiens, mais au contraire fine et légèrement pelucheuse,

1. Voir dans les tomes XXII et XXIII de la *Gazette des Beaux-Arts* les livraisons de juin, juillet, septembre et novembre 1867.

afin que la couleur délicate et peu abondante qu'il avait coutume d'employer fût au moins happée et bien retenue par le coton de la surface. Il entendait y dessiner son sujet en grisaille et en laver les ombres à l'encre de Chine; mais dans la crainte que sa préparation ne formât une couche grasse et pour qu'elle restât mince et qu'elle disparût complétement sous la couleur qui la couvrirait, il délaya son encre de Chine dans de l'eau vinaigrée.

Avant d'arrêter les lignes de sa composition, il résolut de la peindre comme il aurait peint un tableau posé verticalement, je veux dire sans faire plafonner les figures. Il s'autorisait ainsi de l'exemple donné par Raphaël qui, dédaignant les raccourcis et redoutant les déformations qui en résultent, avait conçu ses plafonds comme des toiles collées après coup sur la muraille horizontale, ou y avait simulé des tapisseries qui seraient fixées avec des clous. Ingres trouvait ce parti plus digne que celui qu'avait pris le Corrége, lorsqu'il avait sacrifié aux lois de l'optique la beauté des corps et la noblesse des attitudes, en supposant ses personnages suspendus en l'air, vus de bas en haut, tourmentés, rapetissés, et au besoin défigurés par la perspective verticale. Au surplus, le système suivi par Michel-Ange dans son plafond de la Sixtine avait tranché la question.

Au premier coup d'œil jeté sur l'*Apothéose d'Homère*, on croirait que cette grande scène s'est présentée tout entière, telle qu'on la voit, à l'esprit du peintre. On ne peut pas soupçonner qu'une ordonnance aussi majestueuse, aussi bien pondérée, l'artiste l'ait inventée à plusieurs reprises, et par une suite d'élans puisés dans sa verve sans cesse renaissante. Il en est ainsi pourtant. Ingres n'a jamais eu que l'enthousiasme du moment et du morceau. Le feu sacré n'a brûlé chez lui qu'en flammes rapides, facilement éteintes et facilement rallumées. Il n'existe aucun dessin de lui représentant un ensemble, aucun de ces griffonnements inspirés, dans lesquels un peintre, ému comme Rembrandt ou entraîné comme Rubens, prévoit un grand spectacle, en agence les groupes, en devine la lumière et les ombres, en improvise l'éloquence. Ingres a des instans d'exaltation et des années de patience. En lui, le génie, c'est le vouloir.

Si le docteur Gall a jamais examiné le crâne d'Ingres, il a dû y voir une éclatante confirmation de ses idées phrénologiques. Ce crâne étroit laissait peu de place à l'imagination, mais soutenu, ferme, développé en hauteur, il était l'image de la volonté. Et ce que la boîte osseuse indiquait se trouvait complété par la signification frappante du visage, par le feu persistant du regard, l'énergie de la bouche, l'opiniâtreté des

mâchoires. Un homme personnel, résolu, impétueux, mais incapable d'être emporté hors de sa ligne par la folle du logis, un artiste passionné, mais cependant maître de lui-même : voilà ce qu'indiquait la tête d'Ingres. Son œuvre, en effet, révèle une imagination courte, un esprit sans fécondité, à l'invention pénible, mais en état de suppléer à ces défauts par une faculté prodigieuse d'aimer le beau, de le sentir, de le vouloir, « d'y penser toujours. »

Quand il a dû peindre l'*Apothéose d'Homère,* il s'est d'abord figuré le poëte aveugle, assis sur un trône, couronné par la gloire et assisté de ses deux filles immortelles, l'Iliade et l'Odyssée. Mais quels sont les poëtes, les artistes, les héros, en les choisissant dans la longue suite des âges, que le peintre jugera dignes de faire cortége à Homère? Tout cela est encore indécis et confus dans son esprit. Pindare, Musée, Ésope, Eschyle, Sophocle, Phidias, Apelles, Alexandre, ont des droits incontestables à cet honneur, et Virgile aussi et Horace ; mais serait-il permis d'introduire dans cette auguste assemblée des poëtes modernes ceux même qui sont rapprochés de nous par le temps et par la familiarité que nous avons avec eux? Faudra-t-il y admettre Corneille et Racine, Molière et La Fontaine, et à côté de ces classiques génies faudra-t-il placer l'Homère du romantisme, William Shakspeare? Conviendra-t-il enfin de laisser à chacun la physionomie, les allures et le costume de son temps, et comment sauver alors tant de disparates? Toutes ces questions occupèrent Ingres pendant trois ans. Il eut des irrésolutions, des partis pris, des repentirs, des retours. Il étudia et dessina séparément, une à une, ses figures héroïques. Il eut ensuite beaucoup de peine à les agencer, à les grouper, à faire concourir leurs attitudes variées et naturelles au spectacle imposant de l'ensemble. Ce fut à la longue seulement que chaque personnage trouva sa place dans le tableau. Ce fut à force de méditation et d'épurations, à force de variantes, que la scène fut développée, nouée et concentrée dans son unité solennelle et radieuse. Pour ce qui est du costume, le peintre, au lieu de tourner la difficulté, l'aborda résolûment. Il y fut poussé par son amour du vrai, et aussi par une certaine inclination à braver au besoin l'opinion régnante, je veux dire ces conventions académiques au nom desquelles on ne manquerait pas de blâmer le mélange des pourpoints avec les chlamydes, et des crépides avec les souliers à boucles. Il lui plaisait d'ailleurs de résoudre un tel problème, précisément parce que ce problème paraissait insoluble.

XXXIX.

Au sein de l'atmosphère éthérée que respirent les dieux, sur un fond de ciel dont l'azur est glacé d'argent, se détache la silhouette d'Homère. Il est assis sur un trône d'or et il tient la haste des héros qu'il a chantés. Immobile comme un aveugle qui écoute, il entend autour de lui le murmure de son apothéose et il se sent frôlé par les ailes d'une Gloire qui, pour lui seul invisible, descend de l'Olympe drapée dans les tons roses de l'aurore et lui apporte une couronne d'or. Cette figure est certainement une des plus belles que l'on puisse voir en peinture. Cependant elle n'efface point la beauté des autres figures qui sont assises sur les marches du trône d'Homère, l'Iliade et l'Odyssée. Belliqueuse et vue de face, l'Iliade ayant pour attribut l'épée d'Achille demeure hautaine jusque dans son repos. L'Odyssée, vue de profil, s'appuie sur un aviron, et, serrée dans un manteau vert de mer, elle regarde l'horizon d'un air rêveur, comme si elle était absorbée par le souvenir des aventures d'Ulysse.

Ce qu'il y a de plus humain et même de plus facile dans la nature vivante se trouve uni en ces deux figures à ce qu'il y a de plus fier dans le style. Familières et superbes tout ensemble, ces deux héroïnes de la poésie homérique la personnifient avec une justesse que les mots ne sauraient dire, avec une délicatesse de nuances que la peinture écrite serait impuissante à exprimer. Quand nous avons affirmé que le génie d'Ingres consistait précisément à retremper le style dans la nature, à réconcilier l'idéal avec la vie, nous ne pensions pas en trouver ici une preuve aussi éclatante. Et si les figures de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* symbolisent parfaitement les deux épopées d'Homère, ce n'est pas seulement par des attributs consacrés, par des formes et des attitudes choisies, c'est par le mélange qu'on remarque en elles de réalité sensible et de pur idéal. Sans être guindées, elles sont altières ; sans être *ponsives,* elles sont nobles, et c'est ainsi qu'elles représentent la poésie d'Homère qui, toujours héroïque, n'est jamais tendue ; qui, toujours au-dessus du vrai, n'est jamais en dehors de la vérité.

S'il est permis de se former quelque idée de la peinture antique d'après les fresques de Pompéi et d'Herculanum, on peut croire que rien n'y ressemble plus que la peinture d'Ingres. Ce qui pourtant la distingue du style des peintres grecs, tel que nous l'imaginons, c'est une certaine pointe d'exagération et un accent passionné qui appartiennent à l'esprit moderne ; car jamais on ne trouverait ce caractère dans l'art impersonnel de la belle antiquité. Dans toutes ses conceptions, Ingres a

su mêler à petites doses l'élément familier qui préserve de l'enflure, qui tempère le décorum et qu'il emploie peut-être à son insu comme ces expressions presque triviales dont se sert quelquefois Bossuet pour nous familiariser avec le sublime.

Quelle audace de la part d'un peintre qui travaillait au milieu de nous, exposé aux traits incessants de notre raillerie gauloise, quelle audace, disons-nous, que d'introduire dans l'*Apothéose d'Homère,* au-dessous de Virgile qui amène Dante et d'Apelles qui conduit Raphaël par la main, tout auprès de Pindare, de Périclès et de Platon, Corneille et Poussin, Racine et Fénelon, Molière avec sa fine moustache, Despréaux avec sa lourde perruque! Et non-seulement ces contrastes n'ont rien de choquant, mais toutes les incohérences que l'on aurait pu redouter se résolvent à merveille. Tout se concilie, se fond, s'harmonise, bien que chaque figure conserve l'intégrité de son caractère, la physionomie de son temps, les allures particulières de son esprit, et cela parce que le peintre a puisé son style au sein de la nature, qu'il a idéalisé le réel, souvent même le vulgaire. Un jour qu'il nous montrait un autre petit tableau où il a représenté à mi-corps Homère marchant appuyé sur son jeune guide : « Cette tête, nous dit-il, est celle d'un Piémontais que je vis passer dans la rue et qui voulut bien poser un instant chez moi. J'en ai fait un Homère : il m'a suffi pour cela de lui crever les yeux. »

— Vous lui fîtes, seigneur,
En lui crevant les yeux, beaucoup d'honneur.

Nous reviendrons sur l'*Apothéose d'Homère* comme le peintre y est revenu lui-même, et nous pourrons alors nous appuyer sur ses propres opinions pour critiquer la première *Apothéose* au moyen de la seconde. Toujours est-il que telle qu'on la voit au Luxembourg, depuis que MM. Balze et Dumas en ont exécuté une belle copie pour le Louvre, l'*Apothéose d'Homère* est un morceau plein d'originalité en même temps que de traditions, classique au plus haut degré par la pensée, mais nouveau par la forme, et peut-être le plus noble, le plus grand de tous les hommages rendus par le génie moderne au génie antique.

XL.

On a dit souvent et nous avons dit nous-même que Ingres était un homme tout d'une pièce, et cela est vrai si l'on considère la roideur de ses convictions et sa fidélité absolue aux principes qu'il s'était faits dès

sa jeunesse, principes qu'il a suivis, professés et illustrés pendant plus d'un demi-siècle. Cependant, à y regarder de bien près, on s'aperçoit que son génie n'était pas aussi simple, aussi un qu'il le paraît. L'éducation avait créé en lui une seconde nature sans détruire la première. Abandonné à lui-même, Ingres eût été — je reviens à cette idée — un réaliste énergique et puissant, un réaliste pur, et je m'explique parfaitement qu'un peintre qui le connaissait bien m'ait dit un jour : « Je soupçonne que la famille de ce Montalbanais était d'origine espagnole ; il y a du sang espagnol dans le tempérament de son génie. » En effet, toutes les fois qu'il se trouvait en présence de la nature, Ingres la voyait et la rendait avec une vérité qu'on pourrait appeler photographique s'il n'y avait pas mis toujours du sien, et souvent il la reproduisait avec l'intensité, j'allais dire la brutalité qu'aurait pu y mettre un Zurbaran. Ses premiers dessins étaient d'une naïveté adorable, comme *la Famille Forestié*, ou bien d'une exactitude rigoureuse et ressentie, comme ceux qu'il fit dans le goût de Cranach ou d'Albert Dürer, et qui représentent par exemple un autel en perspective, avec des flambeaux, un reliquaire et un rideau pendu à sa tringle. Quelques traits de mine de plomb ou de pierre noire lui suffisaient à exprimer la ressemblance d'un torse ou la réalité d'un objet matériel. J'ai vu de lui des pistolets qui étaient dessinés à faire la joie d'un armurier et d'un damasquineur.

Dans l'atelier de David, ce réaliste fut muselé. Sans éteindre l'enthousiasme de son élève pour la nature, David lui en inspira un autre, qui, à tout prendre, était le même dans une région plus élevée, je veux dire l'enthousiasme pour l'antique et pour le style. Il se fit alors dans les idées du jeune disciple comme dans celles de son camarade Bartolini une combinaison heureuse des deux éléments dont se compose l'art. L'idéal et le réel ne furent plus qu'un à leurs yeux, et, sans se rendre compte de leurs opinions à la manière des philosophes, ils comprirent à la manière des artistes, c'est-à-dire instinctivement, que l'idéal était l'essence du réel, le noyau caché dans le fruit ; qu'ils étaient non pas l'un à côté de l'autre, mais l'un au sein de l'autre. Ils découvrirent ainsi, à leur insu, le principe de cette identité sublime de la nature et du style, qui a fait la gloire de Schelling et la fortune esthétique de Hégel.

Ingres fut donc poussé dans une voie uniforme par deux tendances qui paraissaient contraires et qu'il sut concilier. Il fut toute sa vie un naturaliste passionné, mais redressé, un réaliste contenu. Il eût été l'esclave de la nature, si David ne lui avait appris à en devenir le maître. Un tel artiste devait exceller au portrait, car le portrait, dans son acception la plus haute, le portrait comme l'ont entendu les grands peintres, ce

n'est pas seulement la vérité d'une vie entière résumée en un seul moment, ou, si l'on veut, l'individu présenté dans la généralité de son être; mais encore le particulier rattaché à un type. C'est ici que Ingres va nous apparaître comme un artiste vraiment supérieur.

XLI.

Dans la grande exposition qui fut ouverte il y a quelques mois sur le quai Malaquais, plus de quarante mille personnes ont vu les portraits de M. Bertin ainé, de M. Molé, de Cherubini, de Bartolini, de Mme de Rothschild, de Mme Forgeot, et vingt autres. Eh bien, il faut convenir que ce public, — c'était, il est vrai, un public choisi, — ne se l'est pas fait dire à deux fois; il a compris sur le champ, il a été saisi du premier coup et frappé d'admiration. Qui ne le serait en voyant le portrait de M. Bertin aîné, ce portrait d'une écriture si simple et si énergique? Avec quelle force cet individu, particularisé au dernier point, nous représente le type de la haute bourgeoisie à laquelle il appartient et dont il résume la physionomie générale.

Nous l'avons décrit ailleurs : est-il nécessaire de le décrire encore? Familièrement assis et accablé de son embonpoint, le modèle appuie ses deux mains tournées en dedans sur ses cuisses écartées, et de ses bras arrondis il semble soutenir le poids de son obésité. L'expression interrogative de son œil perçant, le léger désordre de ses cheveux, le nœud lâche de sa cravate, l'ampleur de son gilet que remplit le développement de la poitrine, la tournure d'une vaste redingote dont les plis trahissent les habitudes d'un corps toujours grossissant, les larges manches d'où sortent des mains boudinées, aux doigts fuselés et délicats : tout cela spécifie la personne *ne varietur*, et cependant, chose admirable, cette individualité définie à l'emporte-pièce, elle a aussi une vérité générique; elle est une image vive de toute la bourgeoisie du dernier règne, avec sa force intelligente, sa bonhomie orgueilleuse, le sans gêne de ses allures, et l'aplomb que lui donnait la fortune, et la fermeté qu'elle puisait dans ses priviléges, patiemment conquis, obstinément défendus[1].

Nous ne sommes ni le premier ni le dernier à faire l'éloge du portrait de M. Bertin; mais, pour être tout à fait juste, nous proposerons un léger amendement aux louanges de nos confrères et aux nôtres. La couleur de ce portrait tourne au gris et la lumière en est sourde. Il y a loin de là aux belles mains, aux carnations vivantes du portrait de Mme de Senonnes, aux tons lumineux du portrait de Mme Devauçay, à la chaleur ambrée de

1. Ce tableau a été gravé dans le tome XXI, p. 245 de la *Gazette*.

l'OEdipe. La couleur d'Ingres, claire en Italie, est devenue bise en France; elle s'est attristée sous un climat relativement brumeux, et, par malheur, c'est surtout dans les chairs qu'elle a perdu sa fraîcheur et sa lumière, car les vêtements, les accessoires sont toujours restés chez lui parfaitement rendus et excellents par la justesse du ton local.

Cela fut remarqué par un critique éminent dès le temps même où fut exposé l'ouvrage dont nous parlons : « Dans le portrait de 1807 (celui de Mme Devauçay), dit Charles Lenormant [1], le bras et le châle de la femme sont d'une plus belle couleur que ces mêmes objets n'auraient pu l'être chez Gros dans son meilleur temps. La redingote et le gilet de M. Bertin, si on les voyait indépendamment de la tête, feraient dire à tout le monde : le peintre qui a fait cela est un coloriste. » Mais comme naturellement « le public regarde aux chairs, ce qu'elles ont ici de monotone, ce qui leur manque de sang, de transparence et de *blond* dut choquer toutes les personnes pour lesquelles le choix exquis de la fôrme ne pouvait compenser les austérités de la couleur.

Ingres, du reste, trouva des tons plus gais et plus francs dans le portrait de M. Molé, dont les demi-teintes sont cependant encore un tant soit peu lourdes et grises. Le portrait se détachant sur un fond neutre est surprenant de relief. Les mains osseuses du modèle, dessinées et comme sculptées à la Michel-Ange, sortent de la toile avec une rare énergie. Me trouvant un jour dans l'atelier de Calamatta et de Mercuri, occupé à labourer le cuivre sous la direction de ces deux maîtres, je vis arriver le portrait de M. Molé, peint par Ingres, portrait que M. Calamatta était chargé de graver et qu'il voulait avoir sous les yeux avant de terminer sa planche. La toile retirée de son cadre fut placée debout sur le parquet, un peu à contre-jour, de manière que le fond de la peinture se confondait avec les fonds étouffés de l'appartement. Le modèle debout, appuyé sur un fauteuil de soie cerise à ramages, et simplement vêtu d'une redingote noire, dont l'ajustement est plein de distinction, ressortait, dis-je, avec une singulière vigueur sur ce grand fond tranquille, et le fauteuil du tableau semblait appartenir au mobilier de la chambre. Une jeune fille entra, qui, voyant devant elle ce personnage, lui fit une légère inclination de tête, le prenant, à notre grande surprise, pour un être vivant. Toutefois nous eûmes bientôt reconnu qu'il était permis de s'y tromper, tant il y avait de force dans le relief de la tête et des mains qui s'enlevaient comme en ronde bosse, grâce à quelques clairs vifs, touchés avec décision. Sans le savoir et sans le vouloir, le peintre était arrivé à produire

1. *Artistes contemporains*, t. II. — Tableau gravé dans la *Gazette*, t. XXIII, p. 58.

une illusion dont le succès l'aurait surpris lui-même et lui aurait été envié par les réalistes.

Cependant, après le malentendu auquel avait donné lieu le double aspect des ouvrages d'Ingres, les partis s'étaient de nouveau reconnus, et la lutte entre les romantiques et les classiques durait encore, ravivée de temps à autre par les rigueurs du jury d'admission qui était pris tout entier dans le sein de l'Académie, et qui refusait quelquefois avec affectation des paysages de Rousseau, des sculptures signées de Barye.

Ingres était entré à l'Institut, et bien que son talent parût à l'Académie vicié par l'exagération et entaché de romantisme, elle l'avait agréé comme étant à peu près le seul homme capable de faire digue au torrent. Dans son for intérieur, l'Académie en était encore à Girodet; mais au dehors, elle était disposée à prendre M. Ingres pour drapeau. Lui, se voyant attaqué, contesté, moqué par une partie de la jeunesse, qui lui reprochait son mépris pour la couleur, son goût pour l'antiquité et pour « cette race d'Agamemnon » dont on voulait être délivré à tout prix, il résolut de frapper un grand coup, et d'affirmer plus fortement que jamais son impérieux enseignement et ses convictions obstinées dans un tableau qui ferait le scandale des hérétiques et sa propre gloire. Il peignit le *Martyre de saint Symphorien,* que lui avait commandé le ministre des travaux publics pour la cathédrale d'Autun[1].

Il s'agissait de représenter le martyre d'un jeune gaulois qui avait refusé d'adorer les dieux antiques, et que l'édit de Dioclétien condamnait à la mort. La scène se passe à Augustodunum ; elle comportait donc le déploiement de la puissance romaine sous les empereurs, en présence de la population indigène, âpre et inculte, mais sensible, à la façon des barbares. Le peintre y pouvait montrer à la fois les sentiments les plus divers ; il pouvait exprimer le fanatisme sublime du martyr et de sa mère, et le fanatisme brutal des bourreaux, accuser enfin le caractère de deux races fameuses, l'une farouche et conquérante, l'autre courageuse et mal conquise. Il s'y prépara de longue main, « en mangeant du Michel-Ange », commme il disait parfois ; il fit des études peintes et de nombreux dessins d'une souveraine beauté, entre autres une tête de licteur au crayon et à l'estompe sur papier gris, tête à moustaches et aux cheveux ébouriffés qui ne se retrouve pas dans la composition définitive, mais qui est un morceau digne des plus grands maîtres[2]. L'étude peinte pour la figure du licteur qui se retourne vers la foule et dont la tête, vue par derrière,

1. Ce tableau a été gravé dans la *Gazette,* t. V, p. 325.

2. C'est le dessin qui appartient à M. Gatteaux. La tête est de grandeur naturelle.

s'attache si fièrement à un cou de taureau, cette étude que possède M. Henri Delaborde porte l'empreinte d'une griffe léonine. Il en est de même de toutes les autres, notamment de celle qui a été peinte, au tiers environ de la grandeur voulue, pour la figure du proconsul à cheval, ordonnant la marche, d'un bras dessiné dans un effrayant raccourci.

Le *Martyre de saint Symvhorien* devait être prêt pour l'exposition de 1827. Il ne parut que sept ans plus tard, et son apparition dans le Salon carré du Louvre fut le signal d'une véritable tempête. Auprès de ses collègues de l'Institut, Ingres n'eut pas à beaucoup près le succès qu'il avait espéré. Ils lui trouvaient de ces bizarreries et de ces audaces qui étaient de nature à séduire la jeunesse et à l'entraîner aux folies. Je crois même que certains classiques immaculés commençaient à se repentir d'avoir admis dans le sanctuaire académique un condisciple égaré et quelque peu sauvage, un homme toujours porté à rompre avec la tradition de David par des figures outrées qui n'étaient guère après tout que la caricature de Michel-Ange. Le gros du public ne comprenait rien à ces formes surchargées, à cet abus de la musculature, ni à une telle absence d'air et de perspective, ni à cette couleur austère et brumeuse qui, cette fois pourtant, est si bien venue et si propre à augmenter l'impression douloureuse du spectacle. En somme, les romantiques lui étaient plus favorables que les professeurs de l'Académie, et sauf qu'ils blâmaient chez le peintre du *Saint Symphorien* ce dédain affecté du coloris et de l'effet, ils aimaient dans son œuvre les violences qu'elle contient, les hardiesses, les emportements de l'accentuation, et précisément tout ce qui lui attirait les censures du parti opposé.

Quoique nous fussions trop jeune alors et surtout trop peu initié pour comprendre le sens des généreuses querelles dont nous étions le témoin muet et intrigué, il nous souvient de tout ce qui se disait autour de nous au sujet du tableau d'Ingres qu'on avait placé devant les *Noces de Cana* de Paul Véronèse — car les expositions se faisaient au Louvre, dans ce temps là, de sorte que les vieux maîtres étaient cachés pendant deux mois et plus derrière les modernes ; ce fut par nos soins qu'elles se firent, pour la première fois, dans un autre local, et, pour commencer, au palais des Tuileries.

Parmi les nombreuses critiques formulées à haute voix, il y en avait de justes, et la plupart, il faut le dire, étaient hors de doute, car les défauts de M. Ingres, étant tous la condition de ses qualités supérieures, sont aussi évidents que ces qualités mêmes, et sautent aux yeux de tout le monde.

Des deux licteurs qui conduisent saint Symphorien au supplice, celui

de droite ne porte pas sur ses jambes, et celui de gauche exhibe une omoplate ultra-saillante, des jambes cordées de muscles et un torse qui semble dépasser les plus extraordinaires développements du corps humain. Le martyr, dont le visage illuminé respire une douceur féminine, lève des bras musculeux qui ne sont pas en rapport avec sa jeunesse, ni avec le tempérament que sa tête révèle. La jeune femme qui presse son enfant sur sa poitrine avec frayeur, et une autre qui est placée à la gauche du saint et qui est d'ailleurs admirable d'expression, présentent des bras d'une grosseur démesurée, d'une disproportion choquante. Faute d'avoir fait sentir la présence de l'air dans sa peinture, l'artiste y a collé ses figures les unes contre les autres plus qu'il ne convient, même dans la représentation d'une foule, et, contrairement aux lois rudimentaires de la perspective, il a commis une monstruosité en dessinant la mère du martyr aussi grande que les personnages du premier plan, bien qu'on l'aperçoive à une distance assez considérable, au haut des remparts qui servent de fond au tableau.

Oui, toutes ces critiques sont justes, et, quant à la dernière, il est impossible d'y répondre. On aurait beau dire que le peintre a volontairement violé les lois de la perspective linéaire et de la perspective aérienne; il est clair qu'il n'avait pas le droit de le vouloir. Il y a loin, en effet, de certaines tricheries permises et qu'autoriserait au besoin l'exemple de Raphaël lui-même, il y a loin, disons-nous, de ces tricheries qui trompent le spectateur, aux anomalies intolérables commises de parti pris par Ingres dans le *Saint Symphorien*.

Tout cela est vrai, sans doute, et on le disait vivement, bruyamment, dans le Salon de 1834, tout retentissant de disputes aussi nobles qu'acharnées. Mais les esprits élevés qui, en dépit de leur propre sagesse, étaient frappés des éclats d'un génie aussi altier, aussi mâle, ne laissaient pas de les admirer tout haut, et nous n'avons pas oublié qu'un artiste qui nous était inconnu, et qui est devenu depuis un de nos amis les plus proches, disait doucement à un détracteur passionné du tableau : « Vous avez certainement raison, monsieur; mais songez qu'on ne remporte guère de grandes victoires sans qu'il y ait des blessés et des morts; c'est à ce prix que sont presque toujours les triomphes de l'homme et ceux du peintre. »

Tout récemment, le *Martyre de saint Symphorien* a été exposé à l'école des Beaux-Arts avec les autres ouvrages d'Ingres, dans la salle de Melpomène, dont les murs sont tapissés de copies superbes d'après les Prophètes de la Sixtine et les Chambres de Raphaël. Eh bien, tout le monde a pu le remarquer aussi bien que nous, le tableau du peintre français ne produisait aucune disparate ; il semblait être de la même famille

que les œuvres de ces grands maîtres. Il les continuait dignement. Ce n'est pourtant pas l'originalité qui manque à ce tableau célèbre où la personnalité de l'artiste s'est prononcée avec tant de résolution et même d'emportement, et qui tranche sur toute la peinture de David et de son école par une certaine violence dans le dessin des principaux personnages, surtout dans celui du licteur, vu de dos, qu'on prendrait pour l'Hercule Farnèse en colère. Ingres se distingue aussi de ses condisciples par un ressentiment chaleureux et presque farouche de tous les contours et de tous les muscles, là où il fallait marquer un contraste énergique entre la force morale de la victime et la force brutale des victimaires.

Peinte avec suavité, d'un pinceau léger et coulant, la figure du martyr, vêtu de blanc, ressort avec un doux éclat sur la bestialité robuste des bourreaux, sur leur musculature athlétique et brunie. A la vue de ce beau jeune homme qui ouvre les bras au paradis en regardant sa mère, quelques-uns ont été émus de compassion. La foule s'est arrêtée un instant. Un pâtre gaulois, touché au fond de l'âme, fait le geste d'un homme qui est éclairé d'une lumière soudaine et sur le point de se convertir. Une jeune femme, effrayée de voir la mère du martyr encourager son fils à la mort, presse son nourrisson sur sa poitrine et l'étouffe de sa tendresse. Un enfant du peuple se baisse pour ramasser une pierre et la jeter à la mère de Symphorien ; mais le proconsul à cheval fait un signe impérieux et de cet ordre le sinistre cortége va reprendre sa marche. C'est le moment que le peintre a choisi, et tout concourt à le rendre pathétique : l'émotion qui se lit dans la foule sur tous les visages, l'étonnement du prêtre romain, la pitié des jeunes filles, la cruauté des enfants de la rue, la plénitude d'une composition touffue, condensée et confuse comme l'est toujours la multitude sur le passage des suppliciés, la couleur qui se fond dans une austère harmonie et qui, ne présentant que les tons mats de la fresque, élève le tableau à la dignité d'une peinture murale, enfin, et par-dessus tout, l'expression du dessin, qui est moderne par le sentiment et ancien par le savoir, et qui, révélant à chaque trait une âme impressionnée fortement, remue le spectateur à coups redoublés.

Le *Saint Symphorien* n'eut pas, disons-nous, le succès que le maître avait espéré. L'hésitation du public le déconcerta. Il eut un instant l'idée de quitter la France. Le gros de l'opinion, il l'eût encore bravé ; mais quelques esprits distingués lui firent des remarques auxquelles il fut sensible, parce qu'il en sentit la justesse.

Un critique plus attentif et plus fin que les autres, Charles Lenormant, lui adressa une observation qui vaut la peine qu'on en parle : « Il est une tête, dit-il, que M. Ingres affectionne depuis quelques années

et qu'il applique aux femmes et aux jeunes gens : cette tête est celle de la Victoire qui couronne Homère dans le plafond du Louvre. On ne peut nier le maniérisme de ces bouches tordues, de ces nez aplatis, de ces yeux relevés par le coin, comme ceux des Chinoises. M. Ingres abuse de l'emploi de cette tête, qu'il répète jusqu'à cinq fois dans son nouvel ouvrage, et dont on retrouve quelques linéaments sur le visage, d'ailleurs profondément expressif, du Symphorien. Ces remarques n'empêchent pas que la variété des têtes et surtout des passions ne soit un des mérites distinctifs de ce tableau. Ainsi que tous les hommes puissants par la forme, M. Ingres a le don d'exprimer la structure d'un visage et le sentiment qui l'anime, sans en montrer plus qu'une faible partie. Voyez la jeune fille qui croise les mains avec douleur, derrière la femme à l'enfant que j'ai tout à l'heure citée; voyez l'autre jeune fille, probablement la sœur du martyr, dont on n'aperçoit que le front et les yeux derrière la figure de la mère. A la gauche du saint et à la droite du spectateur, vous distinguerez une suite de têtes, un vrai chapelet, remarquable au plus haut degré par la diversité des expressions. »

Ce type de visage, affectionné par Ingres, est un type noble, mais un peu maniéré, en effet. Il présente le double caractère de la volupté et de la force. La grâce en est virile. Une pareille tête a besoin d'être portée sur un col rond et sur des épaules puissantes et d'être accompagnée de bras charnus et robustes. Ce dernier trait, en particulier, est toujours exagéré par Ingres. Depuis l'époque où il peignit le *Saint Symphorien*, le haut des bras, dans ses figures de femmes, est toujours enveloppé d'une chair abondante, compacte, polie et ferme. Mais cette exagération est en harmonie avec l'épaisseur des muscles du cou, avec la grosseur des lèvres, qui rend la bouche plus développée en hauteur qu'en travers, avec la fente large des yeux un peu retroussés et l'ampleur de l'orbite. L'ensemble de ces caractères, nous le retrouvons chez lui plus d'une fois, notamment dans la muse du portrait de Cherubini et dans l'*Odalisque*, peinte pour M. Marcotte d'Argenteuil, celle dont M. Émile Galichon possède un merveilleux dessin, ici gravé. Un écrivain qui excelle à peindre avec sa plume a décrit la seconde *Odalisque* d'Ingres comme il avait décrit la première, d'un style aussi délicat que le pinceau de l'artiste, avec autant de sentiment, de grâce et de volupté : « C'est une jeune femme blonde, dit-il, accablée des langueurs énervantes du sérail et penchant sa tête sur ses bras entre-croisés parmi les flots de sa chevelure ruisselante; son corps demi-nu se tord dans une pose contractée par un spasme d'ennui. — Peut-être quelque secret désir inassouvi, quelque folle aspiration vers la liberté agite cette belle

créature, enfermée vivante dans le tombeau du harem et la fait se rouler sur les nattes et les mosaïques. Une jeune esclave abyssinienne, dont la veste entr'ouverte laisse voir la gorge fauve comme du bronze, est agenouillée près de la favorite blanche et lui joue, sur le tchéhégour, quelques-unes de ces mélodies sauvages et bizarres qui endorment la douleur comme un chant de nourrice, à moins toutefois qu'elles n'inspirent d'étranges nostalgies de patries inconnues. — Au fond, se promène d'un air maussade et soupçonneux un eunuque noir, attendant la fin de la crise ou la redoutant. — Tous les détails de costume et d'ameublement ont cette scrupuleuse fidélité locale qui est un des mérites de M. Ingres. Il est impossible de mieux peindre le mystère, le silence et l'étouffement du sérail; pas un rayon de soleil, pas un coin de ciel bleu, pas un souffle d'air dans cette chambre ouatée, capitonnée, imprégnée des parfums vertigineux du tomback, de l'ambre et du benjoin, où s'étiole, loin de tous les regards, la plus belle fleur humaine [1]. »

XLII.

Lorsqu'il peignit cette seconde odalisque, Ingres n'était plus à Paris. Il avait été nommé, en 1836, directeur de l'Académie de France à Rome. Il s'était retrouvé avec bonheur dans cette ville où sa jeunesse s'était écoulée obscure et pauvre, et où il revenait victorieux enfin de la fortune, reconnu et salué maître. Il partit, en 1836, avec sa femme, accompagné d'un ami, M.***, qui lui était absolument dévoué et qui promettait de lui épargner les petits soins et les formalités du voyage. Malheureusement, dès leur arrivée en Italie, ce jeune homme se noya, et ce fut pour Ingres un chagrin cruel, comme on peut le voir dans une lettre adressée par le peintre à son ami M. Gatteaux.

A Rome, Ingres eut tout de suite pris l'ascendant qu'il était digne d'exercer. Ordinairement, les pensionnaires n'ont avec le directeur que des rapports de politesse, et d'ailleurs ils ne sont pas tenus à autre chose. On croit, dans le public, que le directeur de l'Académie de France est un chef d'école, un instituteur suprême : c'est une erreur. Le directeur n'a que la haute administration de l'Académie. Il veille à l'accomplissement des devoirs imposés par la loi aux pensionnaires, et au respect de leurs droits, à la régularité des envois de Rome, et, en général,

1. *Les Beaux-Arts en Europe,* par Théophile Gautier. Première série. Paris, Michel Lévy, 1855.

H. TRIQUET DEL. HAUSSOULIER SCULPT.

L'ODALISQUE À L'ESCLAVE

Collection de M. E. Galichon.

Revue des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon à Paris

à tout ce qui concerne la bonne tenue du prytanée de l'art et sa dignité. Toutefois, quand le directeur est un artiste hors ligne, un de ces hommes qui portent avec eux la prépondérance naturelle aux esprits ou aux talents tout à fait supérieurs, son action peut être considérable, et de simples observations peuvent, dans sa bouche, avoir l'importance d'un conseil ou l'autorité impérieuse d'une leçon. Il en fut ainsi tant que M. Ingres gouverna l'Académie de France à Rome; elle se transforma sous sa direction en une véritable école, une école libre sans doute, mais volontairement soumise.

La peinture, la sculpture, la gravure, la musique même, tout se ressentit de l'influence irrésistible d'Ingres. Encouragé, soutenu par lui, son ancien élève, Hippolyte Flandrin, fit des envois admirables, entre autres le *Saint Clair rendant la vue aux aveugles*, et cette belle étude d'un jeune homme nu, assis sur un rocher au bord de la mer, et qui paraît plongé dans une rêverie profonde. Simart modela sous ses yeux son *Discobole* et sa statue d'*Oreste réfugié à l'autel de Pallas*, « la plus belle statue des temps modernes, » disait Ingres, qui, dans son enthousiasme, ne savait pas marchander les éloges.

La musique? On sait quels étaient sur ce grand art les sentiments d'Ingres. On sait quelles furent ses prédilections. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, tels étaient ses dieux. Malgré son culte pour l'Italie, il n'aimait pas la musique italienne, et il n'avait aucun goût même pour celle de Rossini, qui lui paraissait un coloriste, comme qui dirait un Rubens. On faisait souvent de la musique de chambre à la villa Médicis, on y exécutait des quatuors de Boccherini ou de Hændel, des sonates de Haydn, des morceaux de Mozart. Ingres avait quelque prétention à jouer du violon. De bonne heure il avait appris la musique chez son père et, dans sa jeunesse, avant son premier voyage à Rome, il avait fait les secondes parties de violon à l'orchestre d'un théâtre du boulevard, de la Porte-Saint-Martin, si je ne me trompe. Mais c'était surtout par ses discours, ses admirations, ses exclamations, qu'il inspirait aux pensionnaires l'amour de la grande musique classique, de celle dont les inventeurs sont, à leur manière, des Raphaël ou des Michel-Ange.

Bien qu'il passât pour être exclusif et qu'il fût loin de s'en défendre, Ingres conseillait aux jeunes peintres de ne pas s'en tenir à l'étude de Raphaël et de l'antique, et d'explorer les ouvrages des vieux maîtres florentins, siennois ou ombriens du XIVe et du XVe siècle, qui étaient alors oubliés et fort peu regardés. Si l'on faisait un voyage, si l'on visitait une ville, une église, il exigeait qu'on en rapportât comme une conquête quelques traits dérobés à leurs œuvres les plus ignorées; il gourmandait

ceux dont les albums et les cartons n'étaient pas pleins au retour. Toutefois, il entendait que chacun restât libre et choisît le genre de nourriture le plus conforme à son tempérament[1].

Du reste, tous ceux qui vécurent à l'Académie de Rome de 1836 à 1841 ont conservé de ce temps-là un bon souvenir. Ils se rappellent, sans la moindre rancune, les brusqueries de ce maître bourru et violent, mais honnête et convaincu, qui avait *jeté le grappin* sur eux. Ils ont du plaisir à raconter les boutades de cet homme fantasque, orgueilleux, bizarre et parfois singulièrement naïf. Je dis naïf, car les choses qui tiennent au train ordinaire de la vie, les plaisanteries si naturelles à l'esprit français, les récits d'atelier, il ne les comprenait point, et il était resté sur ce point d'une simplicité primitive, d'une ingénuité antique. — De ces naïvetés, on en citerait beaucoup; mais il suffit d'une seule d'un caractère héroï-comique pour faire juger l'homme. Pendant qu'il était directeur, le choléra s'étant déclaré à Rome, on fit publier, selon l'usage, des prescriptions hygiéniques, et les journaux ne manquèrent pas de recommander l'abstinence des fruits, le régime et surtout la distraction. Ingres, qui était décidé à ne pas quitter son poste, rassembla tous les jeunes gens de l'Académie et leur dit : « Messieurs, vous savez que le choléra sévit et que le meilleur préservatif est de s'égayer l'esprit, de se distraire... Eh bien, puisque nous sommes tenus de nous amuser, nous nous réunirons ici tous les soirs, si vous voulez, et... nous lirons Plutarque ! »

XLIII.

La naïveté ! elle est bien souvent la compagne du génie; elle en est la grâce; elle empêche que le peintre ne devienne l'esclave de ces petites convenances qu'il est facile d'apprendre et qu'il est bon de dédaigner. Elle le préserve de la banalité, et mieux vaut cent fois l'étrange que le banal. Je le demande, quel est le peintre qui, ayant à faire le portrait de Cherubini, l'aurait conçu comme l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* l'a imaginé, c'est-à-dire en manière aussi d'apothéose. Nos lecteurs connaissent ce portrait. Jamais une même toile n'avait contenu à la fois tant de vérité positive et tant d'idéal. Jamais on n'avait osé un tel mélange ou plutôt un pareil contraste de poésie et de prose flagrante.

1. Voir la *Notice sur Hippolyte Flandrin*, par M. Saglio, dans le tome XI du présent Recueil.

Cherubini est représenté à l'âge où il n'est plus qu'un vieillard à la peau ridée et flétrie, qui a été beau, cependant, et qui conserve encore des traits réguliers et de l'éclair dans les yeux. Il est venu s'asseoir fatigué, découragé, sous un portique du théâtre ou du temple qui ont retenti de ses mélodies. Son costume est celui d'un bourgeois du temps, un habit noir recouvert d'un manteau-carrick. Il est nu-tête, grisonnant, accoudé et pensif. Son regard fixe, sous des sourcils contractés, est celui d'un homme qui écouterait une musique intérieure. A son insu, la Muse inspiratrice est descendue auprès de lui, tenant sa lyre d'or, et, la main étendue sur le front du compositeur, elle magnétise son génie, pour ainsi dire; elle y fait éclore des pensées nouvelles. Couronnée et vêtue comme l'Apollon Musagète, cette déesse des mélodies sacrées n'est pas éclairée d'une autre lumière que le poëte, elle respire le même air, elle a marché sous le même portique, et pourtant, chose incroyable, ce contraste entre la réalité et le symbole, entre le costume moderne et le costume antique, entre ce personnage en carrick et une divinité du Parnasse, n'a rien de choquant, rien même qui produise une indécision malheureuse dans l'esprit du spectateur. Ici encore, comme dans l'*Apothéose d'Homère*, la disparate est sauvée, mais combien le problème était plus difficile à résoudre là où le peintre n'avait aucune transition à ménager! Pour faire accepter une opposition aussi hardie, un rapprochement aussi brusque, aussi imprévu, Ingres a eu soin de rattacher la Muse à la terre et d'en emprunter les traits de la nature vivante — ce sont les traits de Mlle Rayneval, fille du ministre de France — en les particularisant, en leur donnant ou en leur conservant une beauté toute personnelle, des yeux légèrement retroussés par le coin, une bouche à grosses lèvres, prompte au sourire comme au dédain, des narines mobiles, une physionomie enfin assez individuelle et accidentée pour qu'elle ne ressemble pas à une statue et qu'elle appartienne à l'Olympe terrestre. Voilà comment, dans ce portrait d'une vérité si naïve et si frappante, une figure symbolique a pu trouver place sans y apparaître comme une allégorie froide et convenue, incompatible avec l'image de la vie, et de la vie à sa plus haute puissance. A mon sens, il n'est rien de plus osé en peinture que cette apothéose d'un personnage en habit noir sur lequel plane une divinité pour lui seul invisible. Supposez, en effet, que Cherubini n'ignore pas la présence de la Muse, qu'il soit averti de cette apparition, d'ailleurs si fière et si belle, aussitôt vous avez franchi la ligne qui sépare une idée ridicule d'une inspiration sublime.

LXIV.

Ceux qui parlent de détruire l'Académie de France à Rome ne savent pas tous les ravages qu'une pareille mesure produirait dans l'École française. Un pays comme le nôtre, où l'ironie gauloise, toujours armée, toujours prête, interdit l'audace, siffle l'extraordinaire et rend impossible toute fantaisie en ramenant les rêveurs au terre-à-terre des convenances banales, est un pays bien peu favorable au grand art. Un peintre qui vivrait en plein Paris, côte à côte avec nos railleurs, ne se hasarderait pas à composer un portrait de Cherubini comme celui d'Ingres. Il faut pour cela le séjour d'une ville où l'art est libre, où il est chez lui, où les traditions sont plus fortes que les opinions, le séjour de Rome, enfin, et l'isolement qu'on y peut trouver, et le recueillement qu'elle procure. Qu'on nous supprime la villa Médicis, et nous n'aurons plus en France que des peintres de genre.

A Rome, Ingres, occupé aux fonctions de sa place, travailla peu. Mais tout ce qu'il peignit là fut excellent; il y fit l'*Odalisque à l'esclave*; il termina la *Stratonice* qu'il avait commencée en 1835, et il commença le portrait de Cherubini qu'il devait terminer plus tard, à Paris. Dans la correspondance que nous avons sous les yeux, une seule lettre de lui est datée de 1838, et elle est écrite de Paris où le peintre était venu faire sans doute un court voyage :

« Mon cher ami, mon bon Gilibert, c'est moi, non mon ombre, mais moi, ton Ingres à tort et à travers, toujours ton fidèle, comme il a toujours été, malgré ses imperfections et infirmités de caractère, homme manqué, incomplet, heureux, malheureux, nerveux à l'excès, toujours irrité de ce qui lui paraît mauvais; car s'il n'est vertueux, il aime la vertu et n'est nullement méchant. Il a un bon cœur, aime excessivement et tendrement. Il est paresseux à prendre la plume pour faire comprendre ses véritables sentiments, apathique parfois et peut-être par lassitude, au point de dire de son pinceau : Qu'est-ce que cela prouve et à quoi cela sert-il?

« Oh! souvent, dégoûté de tout, attristé, ulcéré, souvent j'ai pensé à Montauban, à y aller vieillir auprès de toi, de nos amis qui m'y conservez votre précieuse estime! Nous en faisons avec ma bonne femme de petits châteaux en Espagne qui nous rendent heureux. Là, me revoir une bonne fois, sans bruit, réhabitant de notre jolie ville, jouir de son beau

climat et de tout ce que la nature y prodigue!... Comme je me plais à retrouver Rome et le Poussin dans ses campagnes. »

Ingres, à vrai dire, était fait pour les sujets antiques. Là il respirait à l'aise, il se sentait dans sa sphère, étant surtout propre aux deux choses qui constituent la grande peinture, le nu et la draperie. Plus son art offrait de difficultés, plus il avait de facilité à les vraincre. Mais sa préoccupation constante fut de trouver, dans l'antiquité grecque, des motifs nobles, des motifs susceptibles de beauté, d'expression et de grâce.

Il était singulier que l'histoire d'Antiochus, amoureux de sa belle-mère Stratonice, n'eût pas encore tenté un grand maître. Je ne connais qu'un seul peintre qui ait essayé de traduire le récit de Plutarque et de Lucien. C'est Gérard de Lairesse, un homme d'esprit, une manière de Poussin batave; mais le style, le goût, la délicatesse qu'il y fallait ne pouvaient fleurir sous le climat de la Hollande. Voici comment Lucien raconte l'histoire : je transcris la version donnée par Charles Lenormant : « C'est cette Stratonice, aimée par son beau-fils, dont la pas-« sion fut si habilement découverte par son médecin. Antiochus, rougis-« sant de son mal, se laissait consumer en silence. Il n'éprouvait aucune « douleur et pourtant sa couleur était toute changée, et son corps se des-« séchait de jour en jour. Le médecin, ne découvrant aucune cause mani-« feste à ce mal, vit bien qu'il provenait de l'amour. Il y avait là beau-« coup de signes d'un amour caché : les yeux languissants, la voix « éteinte, la pâleur, les larmes. Sachant donc à quoi s'en tenir sur ce « point, il plaça la main sur le cœur du jeune homme, puis, faisant « appeler tour à tour ceux qui habitaient le palais, il observa chez le « malade le plus grand calme à l'aspect de tous, excepté une seule; « c'était sa belle-mère. A peine a-t-elle paru, qu'une pâleur mortelle « le saisit, la sueur l'inonde, il tremble, le cœur lui bondit dans la « poitrine. Le médecin vit bien que c'étaient là tous les signes de « l'amour. »

Depuis plus de vingt ans, Ingres avait été frappé de ce récit et des ressources qu'il pouvait offrir à la peinture. Pendant vingt ans et plus, il en rumina le projet. Il le conçut d'abord simplement, avec trois personnages. Stratonice n'était séparée du malade que par la longueur de sa couche; elle appuyait même légèrement sa main sur une colonne du lit, comme on le voit dans une première pensée dessinée au crayon; mais les deux principaux acteurs du drame se trouvaient ainsi plus rapprochés qu'il ne convenait, et le peintre, voulant laisser voir que Stratonice avait deviné ou tout au moins soupçonné l'amour d'Antiochus, comprit qu'il devait dès lors ménager un peu plus de distance entre la

belle-mère et le beau-fils. Toutefois une difficulté sérieuse se présentait. Éloigner la femme aimée du jeune homme amoureux, c'était nuire à la concentration de l'intérêt et, pour ainsi dire, diviser le tableau en deux. Ingres s'est résigné à cet inconvénient de son sujet; mais avec quel art et quelle grâce il l'a racheté, comme il a su ressaisir l'unité du tableau par le clair-obscur, en faisant tomber la pleine lumière sur la figure de Stratonice, pour laisser dans la demi-teinte le drame qui s'agite mystérieusement et sans bruit entre le malade, arrivé au paroxysme de la passion, le père atterré par la douleur et le médecin soudainement éclairé, qui, d'une main s'impose silence à lui-même, tandis que l'autre main restée sur la poitrine d'Antiochus compte encore malgré lui les battements de son cœur!

Stratonice vient d'entrer dans la chambre où est couché le jeune prince. Elle est belle comme une Vénus de Praxitèle qui, pénétrée par la chaleur de la vie, serait descendue de son piédestal; elle est troublée et ravie, embarrassée et secrètement triomphante. Par un instinct de pudeur naturelle et aussi par un mouvement involontaire de coquetterie, elle détourne un peu sa tête baissée, et, fermant son corps dans sa draperie, elle demeure pour un instant immobile, gardant une attitude remplie de grâce, d'hésitation et de volupté. En l'apercevant, le malade cache sa tête dans l'oreiller, et de son bras droit, dont le coude est violemment relevé, il dérobe son visage au médecin qui l'observe. Mais ce mouvement l'a trahi, et le médecin, Érasistrate, a deviné le secret d'une maladie qui avait mis en défaut toute sa science. Séleucus, agenouillé auprès du lit, s'abandonne au désespoir. Il ne sait rien encore de ce qui se passe dans l'esprit de sa femme et dans le cœur de son fils.

Le luxe de cette royale demeure ajoute encore à l'intérêt du tableau en nous transportant au milieu d'un intérieur asiatique, en nous montrant, avec une vraisemblance puisée dans l'érudition, la vie intime d'un successeur d'Alexandre, et pas un détail inutile, rien de trop. On a essayé de la lyre pour distraire la mélancolie d'Antiochus, mais les sons de l'instrument poétique n'ont fait qu'irriter son amour. La statue d'Alexandre, posée sur un cippe, indique le palais d'un héros macédonien; le bouclier et la lance sont une allusion aux victoires de Séleucus. Pas une figure non plus n'est inutile. D'un côté, c'est un compagnon d'Antiochus qui pleure son ami mourant; là, c'est une nourrice désolée; plus loin, c'est une suivante qui brûle des parfums. Enfin, dans un coin obscur, on aperçoit une jeune femme qui, sur le point de refermer la porte ouverte à Stratonice, retient encore les deux battants pour glisser un regard curieux, comme si elle eût deviné le nœud de l'intrigue. De cette

manière, le sujet n'est plus tragique; l'action reste dans le tableau ce qu'elle est dans Lucien et dans Plutarque, un simple drame, un drame mêlé de larmes et de sourires, comme il s'en passe tous les jours dans la vie.

Que dire de ces draperies si fines, d'une tournure si expressive et si noble, de ces draperies dont le pli est d'un choix si pur et d'un goût exquis? Que dire de ce beau fond de palais, si riche, si précieux, de ces belles colonnes ioniques et polychromes, qui portent le baldaquin du lit et de celles qui soutiennent la toiture de cette chambre, éclairée par en haut comme un temple hypèthre? Comment enfin ne pas admirer, dans ce grand petit tableau, une exécution qui réunit la limpidité de la fresque à tous les charmes de la peinture à l'huile, une exécution qui est émue et contenue, qui est tantôt nourrie comme le serait un Corrége, tantôt légère comme la décoration d'un vase grec? Appliquée aux figures, surtout à celle de Stratonice, cette manière de peindre est d'une délicatesse qui purifie la volupté et qui prête de la chasteté à l'expression de l'amour. C'est ici que l'on peut dire ce qui a été si bien dit naguère dans un éloge académique d'Ingres : « La perfection devient une pudeur. »

(La fin prochainement.)

CHARLES BLANC.

LE MOBILIER MODERNE

L'accablante fatigue que cause l'étude ou simplement la visite des expositions actuelles provient bien moins du nombre et de la diversité des produits envoyés de tous les points du globe que du vice fondamental du classement. Ce morcellement infini des nationalités, des matières brutes ou ouvragées, des séries d'applications uniformes à des besoins qui sont partout les mêmes, produisent sur l'esprit du spectateur et le jugement du critique un effet analogue à celui d'une symphonie dont chaque partie serait jouée successivement par chaque instrument. J'admets que lorsqu'il s'agit de l'invention et du perfectionnement de la mécanique, de la constatation du lieu de provenance des laines, ou des bois, ou des métaux, il y ait intérêt à savoir avec détails où en est l'outillage de l'Angleterre, quelle est la richesse des mines de la Suède, des forêts de la Nouvelle-Zélande, des troupeaux du cap de Bonne-Espérance; la liaison des rapports commerciaux est dans ce cas facilitée par le classement adopté dans la dernière Exposition universelle. Mais plus la main de l'homme a travaillé les matières premières, plus son génie s'est appliqué à leur faire gravir d'échelons vers le but suprême qui est le beau, plus aussi on doit obéir, dans le classement, à des règles larges et philosophiques. La plus incontestable de ces règles, c'est celle que l'on appelle « la Loi des ensembles. »

Cette loi des ensembles, nous en avons déjà signalé une application, selon nous, pratique et féconde, en réclamant, dans un précédent article sur l'Imprimerie, une bibliothèque générale où l'on aurait pu feuilleter tous les livres, tous les albums, tous les journaux de l'univers. On a été unanime pour s'étonner qu'il n'y eût pas au centre de l'Exposition une vaste nef où auraient été groupés les produits supérieurs de chaque classe. Pour le mobilier que nous avons à étudier aujourd'hui, nous regrettons que la France n'ait pas appliqué avec plus de discernement et d'entente le système des maisons établies dans le parc surtout par les nations étrangères. Un meuble, pris isolément, n'intéresse que par ses qualités particulières de fabrication ; pour le juger définitivement il faut le voir dans le centre auquel il est destiné. Pour compléter et élucider ma pensée, je dirai que les meubles alignés dans les galeries de l'Exposition n'offraient que l'attrait de curiosité des musées ou la sollicitation banale des bazars. Au contraire les maisons ou les pavillons construits dans le parc et meublés, en nous entraînant pour un instant aux lieux d'origine, nous donnaient la raison d'être de la tradition constante des formes, du choix des matériaux, de la préférence accordée à certains tons, de l'influence des milieux physiques, religieux, politiques. Le mobilier prenait vie, et sollicitait d'utiles critiques basées sur des observations générales.

C'est donc par une promenade dans le parc que nous commencerons cette étude sur le mobilier universel contemporain. Embarquons-nous pour l'extrême Orient et débarquons au Japon.

Je ne pense pas que les habitations japonaises, sauf les temples antiques, diffèrent beaucoup de celle qui avait été construite ici si joliment en bois de sapin et de peuplier. Celles des grands seigneurs ne se distinguent guère des habitations des pauvres gens que par les dimensions. Encore les palais sont-ils là comme dans tout l'Orient, plutôt des agglomérations de maisons séparées par des cours et des jardins, que de vastes édifices. Dans ce pays féodal, l'intérieur des logis n'est composé que de larges salles divisées, selon les besoins, par des paravents ou par des cloisons légères glissant sur des rainures. Il en fut de même en France, en Europe, jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Le mobilier japonais nous est révélé, dans toute son élégante simplicité, par les albums qui représentent des scènes de la vie civile : des paravents en laque ou en papier, des coussins pour s'asseoir les jambes repliées, des portemanteaux mobiles pour accrocher les vêtements, des coffres pour les serrer, des plateaux pour présenter les aliments et les rafraîchisse-

ments, voilà tout ce qui le compose. On s'étend pour dormir sur des pièces d'étoffes, et la tête s'appuie sur un petit trépied en bois laqué. Tout est d'une légèreté idéalé. Il semble que ce peuple si fin, si artiste, si sagace, n'attache qu'une importance secondaire à ce qui lie l'homme aux nécessités implacables de l'existence. Son mobilier est mobile comme son théâtre : des comédiens se présentent sur une place publique, dressent en quelques minutes une scène, des coulisses, jouent leur drame bouffon ou sanglant, défont leur édifice et l'emportent sous leur bras pour l'aller planter plus loin. — Il y avait dans la maison japonaise dont nous parlons un magnifique paravent laqué, fait de deux planches habilement dégrossies dans le tronc d'un arbre séculaire, et décoré d'une plante aquatique dont les fauvettes faisaient plier les tiges; d'autres paravents en papier doré avec des peintures de coqs formidables et de paysages où fume le cratère du Fousy-Hama ; des boîtes renfermant tout ce qu'il faut pour bourrer une pipe de tabac blond, l'allumer, l'aspirer et la recommencer encore; enfin des coffrets à mille tiroirs, pour serrer les bronzes, les ivoires, les bijoux, les albums, les lettres, les outils de toilette usuels, puis des couronnes de fleurs en papier et des cordons de soie multicolores. Qu'il doit faire bon vivre dans ces maisons construites en bois léger pour braver l'incessante trépidation d'un sol volcanique.

La maison chinoise était moins vraisemblable. Nous l'avions vu construire en plâtre, en carton pâte et en bois scié à la mécanique dans le faubourg Saint-Antoine. La Chine, prudente et méticuleuse, se rappelle les aventures arrivées au Palais d'Été de ses empereurs. On assure que lorsque nos consuls sollicitèrent les envois à l'Exposition universelle, les mandarins secouèrent la tête avec un sourire amer et l'on ne put parvenir à leur persuader que nous étions assez honnêtes gens pour rendre ce que l'on nous prêterait. Les objets chinois exposés dans les galeries appartenaient donc à des marchands parisiens : c'étaient des lits incrustés d'ivoire, des tables en bois de fer, des tabourets avec émaux cloisonnés, des fauteuils en roseau tressé, destinés à bien prendre l'assiette d'un embonpoint qui, en Chine, donne la considération. En somme, nous n'avons à prendre à la Chine que ses porcelaines, ses cloisonnés et ses étoffes.

Le royaume de Siam a envoyé des tables en talapoin incrusté d'ivoire et de burgau, des tabourets en bois doré, peints en rouge dans les intervalles; et la Cochinchine, des plateaux, des boîtes et des coffrets avec incrustations d'argent ou d'étain de l'effet le plus sobre, de la variété la plus ingénieuse et de l'exécution la plus correcte qui se puisse désirer.

L'Inde est bien complétement conquise. Ses ouvriers travaillent sur les modèles qui arrivent de Londres aussi passivement que les éléphants qui empilent des pierres ou des poutres dans ses ports. Des fauteuils à dossier, des chaises et des buffets de salle à manger n'avaient aucun caractère et avaient été taillés à jour dans ce bois brun et terne qui ressemble à du chocolat. Mais l'Inde a toujours été plus sensible à l'harmonie des tons qu'à l'invention des formes. C'est un peuple doucement coloriste.

La Turquie en est là aussi. On sait que le sultan précédent avait fait venir de France tout le mobilier des palais du sérail dont une partie a récemment brûlé; depuis les pianos jusqu'aux moulures des plafonds, depuis les pendules jusqu'aux cadres somptueux des glaces, tout avait été dessiné, fabriqué, sculpté, doré à Paris. C'est vraisemblablement sur des modèles parisiens qu'ont été faites, par des ouvriers du pays, ces malheureuses chaises à dossier argenté qui, après la clôture définive de l'Exposition, sont venues égayer le public railleur de l'hôtel Drouot. Ces chaises sont probablement à l'usage de la Jeune-Turquie et auraient pu figurer dans le pavillon baroque des Principautés danubiennes.

Dans le merveilleux palais du bey de Tunis, dans le salamlik exquis du vice-roi d'Égypte, on ne remarquait que des divans recouverts de tapis sur lesquels on peut s'asseoir, s'accouder ou s'étendre. Le mobilier oriental s'y révèle dans toute sa simplicité : des plateaux pour les fruits, des cabinets pour serrer les bijoux, de petites tables basses pour poser le café, en bois de cèdre ou d'olivier égayé de losanges et de triangles d'os ou de nacre de perle. Le grand meuble en bois brun et noir qui était placé au fond du salamlik, et qui renfermait un sabre et le plus bel exemplaire connu du Koran manuscrit, était fait de panneaux anciens rapportés du Caire, et d'une grande magnificence d'ornementation. Les portes intérieures et les panneaux de revêtement de ce salamlik, ornés de bronze vert, étaient également anciens et fouillés avec ce soin et cette largeur d'outil qui signent les œuvres des bonnes époques des arts arabe et moresque; il y avait cependant quelques copies qu'il était difficile de reconnaître, sauf à la patine. Les moucharabiehs, ces délicieux treillis faits de morceaux de bois blanc tourné, s'ajustant les uns dans les autres et tamisant la lumière comme les dessins d'une dentelle énorme, avaient été copiés sur les spécimens les plus élégants des vieilles maisons égyptiennes.

Par tous ces faits, on peut conclure que dans l'Orient aussi bien que chez nous l'exécution manuelle n'a pas baissé, mais que l'invention fait défaut et que c'est au passé que l'on demande les modèles.

Si nous poussons encore dans le Parc, nous trouverons dans l'isbah russe un mobilier de paysan. Sans qu'il ait rien d'extraordinaire, je préfère presque ce modeste bois de sapin, taillé à la hache et empreint d'une sorte de vague tradition byzantine, à la grande armoire exposée dans les galeries de la section russe. Le modèle de celle-ci est emprunté à nos grands faiseurs et je n'y vois de supérieur en tout, qu'ajustement et fini des pièces : on pourrait même blâmer le manque d'harmonie des incrustations en pierres dures et en lapis-lazuli, si merveilleuses comme matière et comme poli.

L'Espagne n'avait point de meubles notables, et le Portugal n'avait que ces lits en bois dur incrusté de burgau qui imitent à s'y méprendre les meubles du XVIe et du XVIIe siècle.

L'Italie n'avait aussi que des imitations. Quelques-unes étaient de la plus rare délicatesse et bien faites pour tenir en garde contre certains originaux qui traversent de temps à autre le monde de la curiosité. Deux miroirs florentins du XVIe siècle, l'un avec compartiments d'ivoire sur fond d'ébène, l'autre formé de figures jouant dans les méandres d'un feuillage fantastique, réalisaient la perfection. Mais cela n'est destiné qu'à une partie déterminée de la maison, au cabinet d'étude du maître ou au boudoir de la dame et ne constitue que des pièces exceptionnelles dans le mobilier.

Si nous cinglons vers le Nord, touchons un instant le Danemark ; c'est un pays où la main-d'œuvre n'est point élevée et où les artistes s'appliquent à ciseler le bois et à polir l'ivoire avec une patience qui n'est point sans mérite. Nous avons noté un grand buffet-étagère et des meubles dans un style ancien par M. Prind, membre de la Société pour l'application des Arts à l'Industrie.

Enfin débarquons en Angleterre. Là, bien plus que chez nous, le mobilier révèle ce que l'on a constaté bien souvent, l'état des mœurs civiles, politiques, religieuses. L'Angleterre n'est pas seulement féodale par la permanence de son aristocratie, elle l'est dans ses mœurs intimes. Dans une foule de détails, on voit que si le corps politique de la nation est en avance sur tous les états de l'Europe, le citoyen appartient encore au moyen âge. L'amour du confortable dans l'intérieur du « home », ce mot intraduisible, y est la conséquence forcée d'un sentiment plus étroit de la famille. Ce qui, dans la bourgeoisie, se dépense chez nous en luxe extérieur, en spectacles, en vêtements coûteux et incessamment démodés et remplacés, est dépensé de l'autre côté du détroit en meubles robustes, en tapis, en appropriations intérieures. J'ai étudié chez plusieurs exposants anglais des chaises en bois de chêne d'une incroyable solidité.

MEUBLE EXPOSÉ PAR M. GRACE.

Ici on jugerait probablement qu'elles manquent d'élégance; elles sont cependant parfaitement appropriées à leur destination, qui est de servir dans une salle à manger.

Les Anglais estiment beaucoup le chêne, ce bois qui ne fléchit jamais et auquel le temps donne des tons si chauds. Je me souviens d'avoir visité, dans le comté de Kent, un vieux château qu'un baronnet faisait remettre à neuf. Dans la salle à manger, il y avait une vaste table qui comptait bien deux siècles et était aussi intacte et aussi ferme que si elle avait été livrée la veille. Le baronnet revêtait les murailles de boiseries de chêne qui portaient plus d'un pouce d'épaisseur, avec les moulures prises dans la masse. On sentait qu'en faisant cette dépense, assurément considérable, il obéissait à une loi d'hérédité que nous ne connaissons plus guère, au moins dans ses délicatesses. Les enfants de ses enfants n'auront certainement pas la moindre réparation à payer pour des boiseries aussi bien agencées.

Chez les exposants John Grace et fils, de Londres, il y avait un buffet en chêne clair, du style le plus original. Les incrustations en bois noir, marquetées d'ivoire, y jetaient des taches imprévues et hardies comme les juxtapositions de tons forts dans les étoffes japonaises. Il y avait un ressouvenir excellent de la tradition anglo-saxonne. Ce buffet était vitré, comme le sont le plus souvent les buffets et les étagères en Angleterre : c'est une précaution indispensable contre la fumée du charbon de terre qui flotte non-seulement dans les appartements, mais encore dans les rues et les parcs de Londres, et se pose comme des papillons noirs sur les vêtements et les objets. Le meuble était très-typique par l'élancement des formes, qui rappelle les colonnettes de l'ogive. Les rayons en étaient très-commodément distribués pour les besoins du service journalier et pour la vue des objets de curiosité qu'on y peut poser. Les ferrures sont en cuivre jaune, métal charmant que nous regrettons de ne pas voir plus souvent appliquer en France; il jette, dans la lumière, des rayonnements très-doux; dans la demi-teinte, il réchauffe, mieux que le fer poli, les plans monotones du bois.

Dans les meubles de haut luxe, les Anglais se montrent sinon nos maîtres, au moins nos rivaux. Mais ce sont là des qualités en quelque sorte cosmopolites sur lesquels je m'étendrai peu; d'ailleurs des spécialistes m'ont affirmé que des artistes français avaient travaillé à ces envois. Une vitrine en bois noir, incrustée d'ivoire, de la maison Jakson, était d'une rare élégance; les colonnettes qui la soutenaient ou plutôt l'accostaient étaient minces et effilées sans mièvrerie. Les meubles de Kress, de Troloppe, à panneaux finement incrustés, sont dignes de nos grands

PANNEAU D'UN MEUBLE EXPOSÉ PAR M. CRACE.

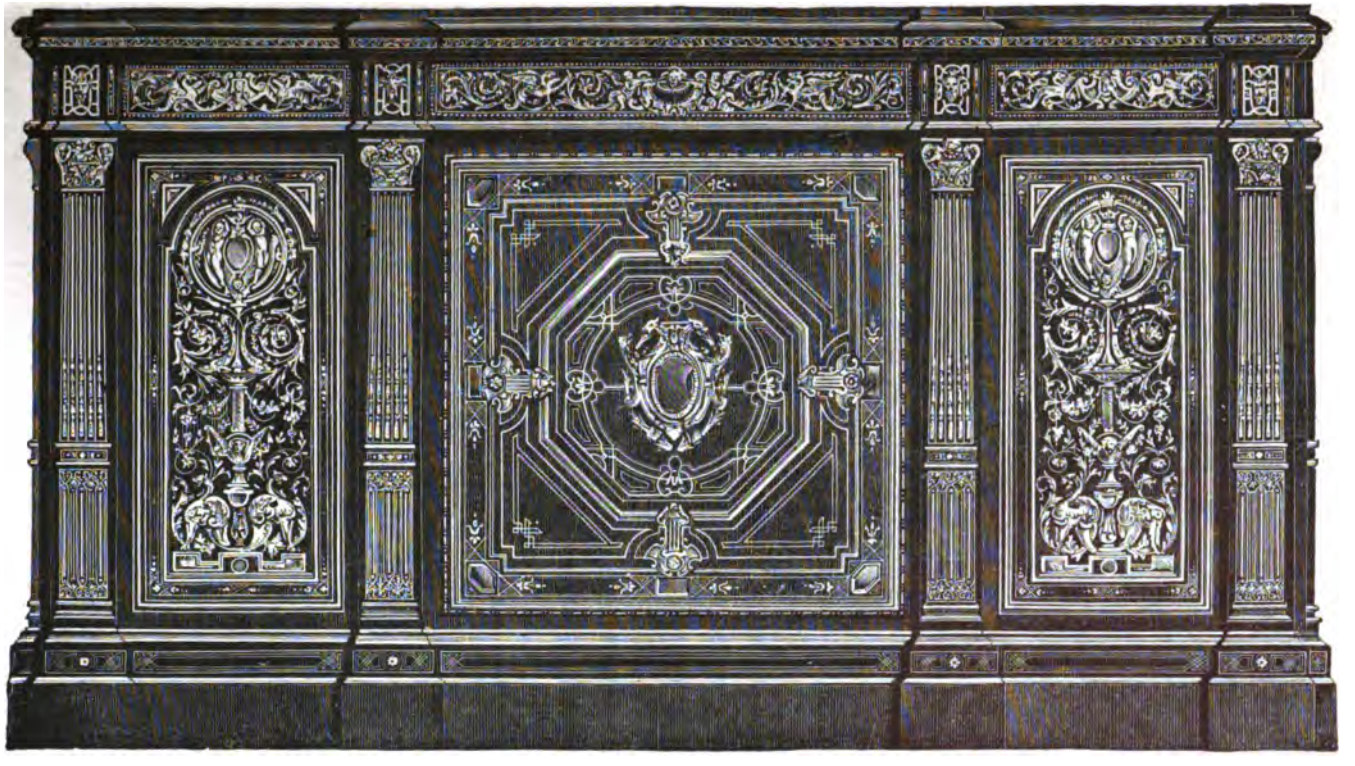
ateliers. Cependant, ils réussissent beaucoup moins bien les imitations du Louis XVI. Ils n'y mettent pas la même grâce, la même délicatesse; par exemple, l'emploi des plaques en imitation de Wedgwood n'est pas heureux; le bleu mat du fond de cette porcelaine, la blancheur sèche des figures en biscuit qui s'y détachent nettement, s'associent mal au ton clair du bois de citronnier et à l'or des ciselures.

Nous ne nous arrêterons pas à décrire, dans leur architecture ou dans leurs détails, les meubles que nos dessinateurs ont reproduits. Ils ont été justement admirés; mais on remarquera que la donnée est, le plus souvent, celle du cabinet italien de la Renaissance.

Revenons, pour n'en plus sortir, sur le continent. En Belgique, nous trouvons chez Polmann et Dack, de Bruxelles, un cadre de glace et une table en bois doré d'un bel aspect. En Autriche, chez MM. Kolbl et Thresse, également un cadre et une glace en bois doré : c'est un mélange curieux et habilement réussi du style Louis XVI et du style Empire : la glace est cintrée par le haut, les angles sont arrondis, des figures demi-nature font saillie et portent des lumières sur leur tête. Cet ensemble doit être d'un grand effet dans le salon d'un palais. C'est un problème à résoudre que celui de garnir par une glace soudée à une table toute une paroi de muraille; ici l'artiste l'a pris par le côté pompeux. Le XVIIIe siècle français l'a traité souvent par le côté aimable. Le plus charmant exemple que nous en connaissions était l'an dernier chez M. Spitzer, et M. Édouard Lièvre l'a gravé dans ses *Collections célèbres*; les détails seuls étaient en bois doré; les panneaux de réserve étaient en bois uni peint en gris, ce qui est beaucoup plus calme que dans le meuble autrichien que nous avons étudié.

L'usage de l'emploi des bois naturels semble prévaloir dans l'esprit de nos fabricants modernes. Cela est un grand progrès, et un jour même on sera conduit à ne plus vernir le bois, mais simplement à le polir et à le cirer. On a renoncé aux bois peints dont les reflets étaient toujours faux et aux dorures qui coûtent excessivement cher et atténuent nécessairement dans une proportion sensible l'empreinte de l'outil du sculpteur.

Les deux meubles de M. Fourdinois, qui ont eu tant de succès, étaient en bois naturels. Mais l'emploi de ces bois avait-il été sagement ménagé? Je ne le pense pas et je crois être dans le vrai, car l'aspect de ces meubles n'avait rien d'harmonieux, en admettant même l'aigreur de la pièce au sortir de l'atelier. Le fond d'un de ces meubles, de celui qui a été acheté pour le musée de South Kensington, était l'ébène, mais les ornements étaient en poirier, en pommier, en prunier, en bois des îles vert et jaune; enfin les figures des *Quatre parties du monde* et la compo-



MEUBLE EXPOSÉ PAR M. JACKSON

sition centrale étaient en buis. A distance, l'effet était faible et, grâce peut-être à la mollesse du modelé, on eût pu croire que ces détails étaient en cuir bouilli. — J'aime moins encore, pour ma part, et je n'avance mon opinion qu'avec beaucoup d'embarras, j'aime moins encore le meuble dont la partie supérieure était soutenue par des lévriers à buste de femme; les pattes de ces monstres étaient d'une gracilité qui inquiétait pour la solidité du meuble et, en dehors de cette pénible illusion d'optique, il me semble qu'il y a un manque de goût dans l'alliance de ces deux natures. C'est une croupe de chimère qui termine les figures de fantaisie de la Renaissance, et l'on ne sait dans quels astres inconnus peuvent les emporter leurs ailes, tandis que les chiens sont de très estimables quadrupèdes dont nous connaissons trop les mœurs familières. Ce que je reproche encore à ces meubles, c'est la surabondance de l'ornementation. L'essence du beau, c'est la sobriété. Avec les rinceaux, les génies, les guirlandes, les aigles, les figurines, les marqueteries, les incrustations de ces meubles, on eût pu fabriquer quatre meubles tout aussi riches et d'un aspect plus satisfaisant. Les incrustations étaient exécutées par un procédé nouveau, au moins dans la pratique : les deux parties du bois, le panneau et l'ornement qui doit s'y inscrire, sont exactement découpées à l'aide d'une scie flexible, épaisse comme un cheveu, inventée par M. Périn; il ne reste plus qu'à faire entrer l'ornement dans la partie évidée du panneau, absolument comme procèdent les enfants lorsqu'ils reconstruisent le jeu de patience qui forme une carte de géographie. De cette façon, le bois incrusté se voit des deux côtés. Il y a des exemples d'un travail analogue dans les cabinets flamands du XVIIe siècle. C'est M. Ahrens qui a exécuté l'opération excessivement délicate de ce sciage. M. Nivillier a dessiné l'ornementation de ce meuble; M. Parti en a modelé les figures; MM. Primo et Maigret en ont sculpté les bois. L'exécution des détails est en presque toutes les parties sans reproche; malheureusement la saillie exagérée de ces reliefs et de ces profils amènerait dans un temps prochain leur ruine si le meuble n'était mis, sous un globe ou dans une vitrine, scrupuleusement à l'abri des moindres chocs et de la poussière.

Près de ces meubles, dans les dernières semaines de l'Exposition, M. Manguin, l'architecte décorateur de l'hôtel Païva, a placé un grand cabinet en bois noir aussi remarquable par la sévérité de la composition que par la savante ordonnance de l'ornementation. Point d'angles qui soient susceptibles de blesser, point de saillies qui puissent accrocher le vêtement ou qui risquent de se briser sous la main qui les nettoie, point de tons qui sollicitent durement le regard : quelques plaques de ce

MEUBLE EXPOSÉ PAR M. TROLOPPE.

lapis-lazuli oriental, qui est profond comme un ciel d'été, quelques bas-reliefs en or bruni, lui donnent une somptuosité calme.

Chez MM. Guéret frères, il y avait un baromètre sculpté dans du bois tendre qui pouvait rivaliser avec les morceaux les plus fins et les plus réussis du XVIIIe siècle. Il eût pu être présenté, il y a cent ans, comme chef-d'œuvre. La guirlande qui s'enroulait autour du cadran semblait tressée de fleurs naturelles; les moindres détails de celles-ci, les pétales, les cœurs, les tiges, les nervures des feuilles, étaient ajourés, lissés, modelés avec une adresse extrême et sans mièvrerie. Ce baromètre est de M. Denis Guéret. C'est là encore qu'ont été taillées, sur des modèles de M. Carrier-Belleuse, deux figures de jeunes pages de la Renaissance, de la grandeur de jeunes gens de quatorze ans, debout et susceptibles de supporter une lampe, un vase, un objet décoratif quelconque. Ces figures étaient d'une grâce et d'un naturel exquis. Je crois qu'on les payerait bien cher et qu'on les placerait sous un bon jour dans nos musées si, même sans signature, elles avaient été découvertes dans les greniers d'un vieux château.

M. Sauvrezy, dont l'exposition fait face à celle-ci, a dessiné et établi lui-même les modèles de ses meubles. Ancien ouvrier ébéniste, il est capable d'avoir exécuté lui-même les pièces de son exposition, depuis le dégrossissage du bois brut jusqu'au parachèvement de l'ornement le plus délicat! Il avait exposé, entre autres, un cabinet Renaissance en bois naturel d'un goût excellent et d'une perfection d'ajustement sans égale : dans les panneaux sont inscrites des réductions des gracieuses nymphes de Jean Goujon. C'est lui aussi qui, le premier parmi nos fabricants, a senti la valeur de l'émail moderne et a commandé des plaques décoratives à M. Claudius Popelin. Il est bon de noter d'aussi intelligentes initiatives; chacun, plus tard, lorsque le succès a couronné l'entreprise, s'en attribue volontiers le mérite.

Sans prétendre faire d'allusion à qui que ce soit et sans permettre que l'on cherche à lire aucun nom entre ces lignes, nous croyons être juste en faisant remarquer que, dans les expositions, la curiosité du public et l'attention des jurys sont naturellement sollicitées par les objets qui ont exigé les plus grosses sommes et qui sont le résultat de la collaboration des artistes les plus distingués d'une maison riche et célèbre. Ces pièces conquièrent les grandes récompenses aux fabricants assez hardis pour les entreprendre, et assez forts pour les faire conduire à bonne fin. Raisonnement juste, dans le sens que ce sont ces objets qui frappent la foule et font parler de nous à l'étranger. Mais ce sont des « morceaux d'exposition. » Ils n'ont souvent rien de pratique pour la

vente, ni pour l'exemple à suivre. Au contraire les artistes convaincus, qui, à travers les mille obstacles de la vie, se sont assuré une place dans l'estime de leurs confrères, tout en se maintenant dans les limites d'une production raisonnable, ceux-là passent d'ordinaire à peu près inaperçus des jurys. Cela n'est pas équitable. Il n'en serait pas ainsi vraisemblablement, si les jurys étaient nommés par le suffrage universel, comme pour les expositions d'art, ou composés par tiers de fabricants, d'ouvriers et de juges capables de porter l'appoint de leur voix du côté de la justice, après des débats contradictoires.

Nous allons maintenant passer en revue quelques meubles de haut luxe. C'est une branche d'industrie toute particulière et qui est digne ausi de grands encouragements. Elle porte au loin les preuves du goût de nos modeleurs, de nos bronziers et de nos ciseleurs; elle perpétue les traditions du XVIIIe siècle, et cela en courant des risques énormes par les capitaux qu'elle engage.

M. Grohé avait deux meubles splendides. La forme n'en était pas nouvelle, mais ils étaient singulièrement rajeunis par les figurines de femmes modelées par M. Carrier-Belleuse, par les guirlandes et les ornements dessinés par M. Chéret. C'est le charme moderne dans tout ce qu'il a de plus conquérant. L'influence de M. Carrier sur le mobilier de notre temps est aujourd'hui acquise : c'est dans cet œuvre si fin et si aimable qu'il faut chercher la note caractéristique de notre époque. Il a chassé de ce qui doit faire l'agrément de nos heures inoccupées et le plaisir de nos yeux, il a chassé le pédantisme et l'ennui, comme Platon faisait des poëtes — des mauvais, sans doute — avec des verges de myrtes et de roses. — Dans les vantaux d'un de ses meubles en bois uni, qui serait irréprochable si les angles du fronton n'en étaient trop brusquement interrompus, M. Grohé avait inscrit des plaques de porcelaine émaillée, à pâte translucide, par M. Milès Solon, de Sèvres. Ces plaques, où les figures de nymphes et de déesses flottent, indécises et souples, sur des fonds tendres et rompus, sont bien autrement harmonieuses que les secs biscuits de Wedgwood, et répondent bien mieux aux tons clairs du citronnier, du chêne non verni, des bois des îles. M. Solon donne dans la céramique une note aussi moderne que M. Carrier dans la sculpture et M. Popelin dans l'émail.

Il convient aussi de citer les émaux de M. Meyer, de Sèvres, et de signaler l'emploi, encore timide mais très-louable, des réductions galvanoplastiques d'après des originaux consacrés par l'admiration générale.

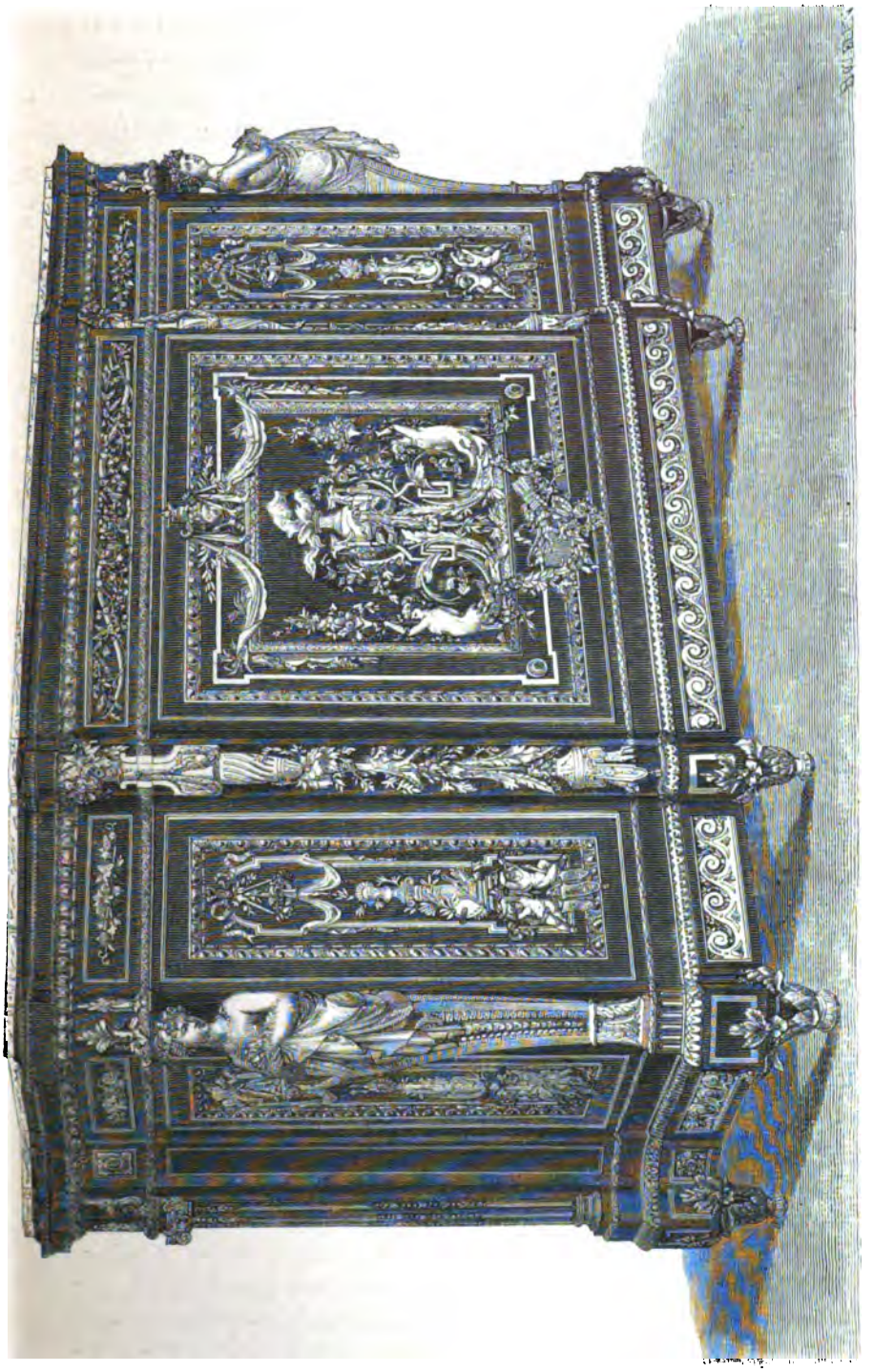
Nous retrouvons encore des plaques de M. Solon, au milieu d'ornements d'un goût exquis de M. Chéret, sur une psyché de petite dimen-

sion, exposée par M. Paul Sormani. C'est la fine fleur du meuble de fantaisie parisienne. Il semble que cela ne doive entrer que chez une femme aussi spituelle que jolie.

Cette psyché est le pendant de la toilette de style Louis XVI composée par M. E. Reiber pour la maison Christofle et Cie. Le dessus de la table de ce dernier meuble est une mosaïque en lapis de Perse et en jaspe du Mont-Blanc, incrustée d'argent et d'or de divers tons, vert, rouge, jaune : elle est soutenue par des cariatides et des pieds en bronze doré. La ceinture est enguirlandée de frises de jasmin et de lilas, dorées et montées sur des fonds de ce lapis de Russie dont le bleu est si franc. La glace est soutenue par deux colonnes porte-lumières, auxquelles s'appuient deux figures allégoriques, malheureusement un peu lourdes, modelées par le statuaire Gumery. Les ornements sont de M. Chéret et les petites figures décoratives de M. Carrier. Nous ne sortirons pas de la maison Christofle sans la féliciter d'avoir placé à la tête de ses ateliers de composition et de dessin un homme aussi distingué que M. E. Reiber. Celui qui a eu l'idée de créer l'*Art pour tous* et qui l'a dirigé si longtemps avec un succès si légitime n'est point un artiste ordinaire.

L'exposition de M. Beurdeley répondait à ce que nous disions à l'instant de l'utilité du mobilier de grand luxe pour l'encouragement de l'art de la ciselure. Aucun des quatre panneaux de sa grande bibliothèque, qui était la pièce capitale, n'était semblable, et cependant ils se répondaient et complétaient l'ensemble avec une harmonie parfaite. Les dorures, au mat et au fin, étaient comparables à celles des meubles de Gouthières; l'emploi des matières précieuses, les jaspes, les agates, les lapis, ajoutait à l'éclat d'une richesse sobre et élevée.— M. Beurdeley avait fait exécuter quelques-uns de ces objets de haute curiosité qui rehaussent la tournure des galeries et des salons princiers : des vases en porphyre rouge oriental, à anses somptueuses en métal, de gigantesques vases à têtes de satyres moqueurs, taillés, usés plutôt dans ce granit rose d'Égypte, qui en lui-même est fort rare et qui défie l'acier de nos outils; d'autres vases en vert antique, matière aujourd'hui introuvable. Chacun connait la place qu'occupe M. Beurdeley dans le commerce de la grande curiosité. Il est à la source des beaux modèles et il sait s'en servir. L'étude de produits aussi parfaits ne peut être qu'un aiguillon pour le fabricant.

Après être sorti des galeries où les meubles étaient entassés sans vie et sans art, comme les pots sur les rayons d'une pharmacie, arrêtons-nous devant l'exposition du tapissier Roudillon, dans l'avenue de France. C'est ainsi que nous aurions voulu que fussent groupés la plupart des



MEUBLE EXPOSÉ PAR M. GROHÉ.

meubles dont nous venons de parler : placés dans un centre qui ressemble à un appartement véritable, ils eussent pris une portée et un charme bien différents. C'est une application autre et aussi pratique de ce que nous réclamions au commencement de cet article. S'il était difficile de construire des maisons qui auraient dû être nécessairement très-variées, pour résumer les besoins et les préférences des différentes classes de la société, il eût été au moins facile aux fabricants de meubles de s'entendre avec les tapissiers pour composer des chambres, des salons, des boudoirs, les garnir de tapis, les revêtir de tapisseries, de tentures de soie, de papiers peints ou de peintures décoratives. M. Roudillon l'a fait, et il a ainsi marqué l'importance du rôle du tapissier décorateur. Il avait placé au milieu de son salon un magnifique lit à baldaquin, en soie et velours rouge avec de frêles dessins de soie maïs, qui s'enlevait avec un effet de couleur triomphant sur la tapisserie éteinte et la tenture de reps marron foncé du fond. — Il y avait là aussi un délicieux cabinet vitré, en bois noir; les glaces sont encadrées dans des baguettes d'acier poli, ce qui est aussi élégant que solide. — Dans les vantaux d'un autre meuble, noir et enrichi de jaspe sanguin, étaient inscrites des plaques d'ivoire gravées au burin par M. Varin, d'après des compositions de M. Galland. Ce mode de décor, qui a été pratiqué aux XVIe et XVIIe siècles, en Italie et dans les Flandres, est original, franc et ne doit pas être très-coûteux.

On avait, dans l'avenue d'Iéna, élevé pour le souverain un pavillon de repos. Beaucoup d'artistes et d'industriels avaient concouru à la décoration intérieure de ce petit édifice qui était de style arabe, ou turc, ou persan, ou peut-être égyptien, mais à coup sûr nullement français. La liste des collaborateurs était gravée sur une plaque de marbre, à la porte. C'est tout ce que nous en avons pu voir, le profane vulgaire n'étant admis qu'à en faire le tour.

Dans le jardin réservé s'élevait un autre pavillon officiel. L'ameublement, exécuté par MM. Penon, était en sycomore, bois d'un ton crémeux qui n'est point sans grâce, mais qui est sans force : il ne paraît point rebelle à l'outil, car les guirlandes de roses et de marguerites, les feuilles de laurier et de lilas étaient d'un modelé très-doux. La frise qui régnait autour du plafond était en bois de peuplier.

Ici s'arrêtent nos notes, nos souvenirs et nos renseignements. Nous avons visité aussi les écoles, les maisons ouvrières et jusqu'aux maisons pour les aliénés. Ce n'est pas le lieu d'en parler. Le peuple français — je ne parle plus des aliénés — a l'intolérable manie de garnir son habi-

tation de meubles singeant la richesse, armoires en bois plaqué, dont la colle ne résiste ni à l'humidité ni aux chocs; commodes en simili-acajou, dont les tiroirs ne glissent point; chaises à siége en osier imitant le rotin; pendules en zinc et glaces à cadre en pâte dorée. Il faut faire son deuil du beau; cela s'appelle se passionner pour l'égalité. Lorsque l'*Union centrale des Beaux-Arts appliquée à l'Industrie* eut l'idée excellente de mettre au concours un mobilier complet pour les classes moyennes, il n'y eut, s'il m'en souvient, qu'un seul fabricant qui osa donner des spécimens en bois plein. Cette maladie du faux luxe sévit avec plus de force que jamais. Nous n'avons pas besoin de rappeler les meubles du moyen âge, emmanchés si robustement et d'une silhouette si simple. A la fin du XVIIIe siècle dans nos campagnes, les buffets, les lits, les armoires étaient encore fabriqués en bois naturel. Ceux que l'on rencontre chez les vieux paysans sont purs et intacts, et ils serviraient encore à plusieurs générations si les jeunes gens ne s'empressaient de les troquer aux brocanteurs contre du plaqué.

Tout concourt du reste à amener une infériorité constante dans la fabrication : les lois nouvelles du bon marché, qui s'exercent tyranniquement même sur les objets d'utilité première; la rapidité de la confection, imposée par la fiévre de la vie moderne; la qualité inférieure des bois actuels, qui sont taillés dans des arbres moins vieux et qui restent moins longtemps à subir dans les magasins la saine action d'un desséchement progressif. Le mobilier est à la famille ce que le vêtement est à l'individu : la famille française a-t-elle la même cohésion qu'autrefois et ne tend-elle pas à se modeler sur la famille américaine? L'individu achète-t-il ces étoffes robustes, inusables qu'achetaient ses pères et n'est-il pas — je parle du plus sage et du plus détaché — esclave dans une certaine mesure des incessantes variations de la mode? Il en est ainsi pour le mobilier, dans toutes les classes. Si philosophe que l'on soit, un jour le regard d'un étranger qui pénètre dans votre intérieur, l'observation cruelle d'un enfant terrible sur l'aplatissement de vos fauteuils et le démodé de vos rideaux, vous révèlent que vous êtes en retard de plusieurs années sur la jeune mode et vous démontrent l'impossibilité où vous vous trouvez de ne point vous garnir comme les gens de la classe à laquelle vous appartenez. De là la nécessité lamentable d'appeler le tapissier!

Et encore existe-t-il un mobilier moderne? Je ne le pense pas, ou plutôt je lui vois un caractère indécis et composite. C'est dans les jolis croquis semés par M. Morin dans la *Vie parisienne*, qu'il faut en chercher la silhouette capricieuse, le tohu-bohu plutôt bohème qu'artiste, l'im-

prévu baroque et amusant. Nos intérieurs, sont comme nos musées, en période de transition : on entasse, dans ceux-ci, tout avec entraînement, avec fureur, laissant à l'avenir le soin de composer des séries, d'éliminer le médiocre. Dans un intérieur, un salon Louis XIV succède à un boudoir Pompadour, et une salle à manger Renaissance s'ouvre sur une galerie Louis XIII ; les tabourets japonais heurtent les canapés renversés Louis XV. Aux angles vifs et aux bronzes affinés du chiffonnier Louis XVI fait pendant un bahut en chêne noirci par le temps ou par le brou de noix. Cela jure un peu avec la monotonie de nos habits noirs, mais cela répond parfaitement, du reste, au costume féminin qui, depuis quelques années, réalise la fantaisie d'un carnaval permanent.

Je ne m'en plaindrais qu'à demi, si cela marquait une propension vers l'affirmation de l'individualisme. Nos fabricants parisiens s'en félicitent, car ces caprices incessants de la mode, ajoutés aux besoins réels, provoquent par an un mouvement de plus de deux cents millions d'affaires. Vingt-six industries différentes concourent à cette industrie. On voit que le mobilier joue un certain rôle dans la prospérité générale.

En somme le grand inconvénient, c'est l'élévation de la main-d'œuvre. A mesure que la mécanique crée de nouveaux engins pour faciliter ce qui est le gros du travail — l'équarrissage par exemple des blocs et le sciage des placages en lames plus minces que du papier de riz ; la scie tournante qui permet d'évider une planche comme un enfant découpe une gravure avec des ciseaux ; les moulures qui sont aujourd'hui poussées par des rabots à vapeur avec une rapidité vertigineuse, — à mesure aussi les besoins croissants de l'ouvrier forcent le fabricant à élever le taux du salaire, le marchand à augmenter le prix de vente. Le besoin de la jouissance rapidement satisfaite agite aujourd'hui toutes les classes et, pour y répondre, l'Industrie est fatalement conduite à abuser de la substitution des matières, à faire du simili-marbre, du simili-bronze, du simili-cuir, du simili-bois. De là ces produits inférieurs et mensongers, qui déshonoraient cette exposition, qui, cependant, ont été récompensés par d'imprudents jurys, mais qui nous inspirent trop de répulsion pour que nous les signalions à nos lecteurs autrement que par de vagues allusions.

La division du travail poussée à ses plus extrêmes limites est aussi un danger qui menace l'avenir. Dans un laps de temps que l'on pourrait presque mathématiquement déterminer, il ne restera peut-être pas un ébéniste qui puisse établir un meuble dans toutes ses parties ; mais cela est encore éloigné et nous avons noté des artistes qui savent encore tenir aussi bien le marteau et le ciseau que le crayon. Ainsi, dans la confec-

tion des bibliothèques, on peut constater de grands efforts d'imagination et un intelligent désir de réaliser les problèmes posés par la personne qui l'a commandée sans sacrifier à une fantaisie déréglée. Qu'y a-t-il de mieux inventé que ces bibliothèques, dont les glaces, prises dans des baguettes d'acier, glissent l'une sur l'autre au lieu de s'ouvrir en angle comme une porte ? A-t-on jamais fait des meubles plus simples, plus commodes et plus beaux que ceux qui renferment, au Louvre, les terres cuites de la collection Campana ?

En somme, le mobilier français n'a rien à redouter de la concurrence étrangère, sauf, ainsi que je l'ai marqué, pour quelques objets usuels anglais; encore, comme les services anglais de porcelaine, ont-ils quelque chose de lourd qui serait difficilement accepté par le goût français. Quant au moblier de luxe, soit que nous copiions littéralement celui des siècles passés, soit que nous en fassions d'ingénieux pastiches, nous l'établissons avec une supériorité dans le choix du dessin et dans l'exécution du détail qui est d'autant moins contestable, que les beaux modèles envoyés par l'étranger ont reçu d'artistes français cette touche définitive, ce coup de pouce du maître, qui sont le paraphe et la signature du goût français.

Si elle n'était point faite pour nous ravir, l'Exposition universelle n'avait rien non plus qui pût nous désoler, ni même nous inquiéter.

PHILIPPE BURTY.

DE

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

Il n'y a pas longtemps encore, le dessin, considéré en dehors des beautés qu'il doit exprimer dans l'art supérieur, ne correspondait dans l'opinion commune qu'à l'idée d'un pur talent d'agrément; aujourd'hui, au contraire, l'utilité d'un enseignement sérieux qu'on peut établir et propager dans de grandes proportions paraît incontestable. L'initiative individuelle, déjà exercée avec fruit, dans l'industrie militante, les vœux exprimés au nom de l'art par des sociétés savantes, revèlent une préoccupation croissante des esprits au sujet des moyens qui pourraient rendre cet enseignement plus accessible à tous, plus fructueux pour quelques-uns; et dans le désir d'en généraliser les bienfaits, on est tout disposé à rechercher, à accueillir et à mettre en pratique tous les projets qui peuvent le régénérer, soit par une réduction du temps nécessaire aux études, soit en donnant à ces études, avec un but supérieur et mieux défini, une utilité réelle et plus immédiate pour les besoins de nos industries d'art.

La bonne volonté de tous est immense. Elle se manifeste par l'ouverture successive d'écoles nouvelles, par les subventions, les patronages et les encouragements qu'elles reçoivent.

Le professorat s'exerce dans de meilleures conditions morales et matérielles; son personnel se complète et s'améliore, les épreuves pour la capacité qu'il exige ont déjà été instituées : perfectionnées, elles se généraliseront. Les écoles de femmes ont été réorganisées dans le sens du progrès accompli ailleurs : leur nombre augmente. L'enseignement

primaire des villes et des campagnes met partout, au rang des connaissances indispensables, le dessin qui tend à devenir une langue commune et un instrument d'usage universel. Si, au point de vue matériel, ce mouvement d'expansion est considérable, s'il a créé des habitudes et des besoins nouveaux, attiré l'attention publique, provoqué des inventions et des projets, s'il éveille enfin la critique, c'est qu'il est dirigé par un fonds d'idées nouvelles qui lui constituent, dès à présent, un caractère. Il importe d'examiner la nature et la valeur de ces idées, afin de savoir à quels résultats pourrait aboutir, dans un avenir prochain, l'agrandissement matériel des moyens d'instruction, si vivement poursuivi depuis quelques années. Les études se généralisent : que compte-t-on leur faire produire ?

Le mécanisme se perfectionne, quel moteur lui donnera la vie ?

C'est, en ce moment, sous l'apparence scientifique que se présente surtout le progrès nécessaire à la régénération des études. Introduire la précision et la puissance indiscutable des procédés scientifiques dans le dessin d'imitation, telle serait la prétention des nouvelles méthodes qui tendent en général à relier, par une transition insensible, la connaissance et le maniement des formes géométriques avec l'interprétation, par le dessin, des figures organisées de la végétation, de l'animalité et de l'homme. Un mot domine tout le débat qui se ranime sur ce terrain entre la science et le sentiment, entre le chiffre et l'art, ce mot, c'est l'exactitude.

Soyez exact avant tout, dit-on de tous côtés à l'élève, que votre imitation soit identique au modèle, le sentiment de l'interprétation viendra plus tard. Que votre main soit impeccable, que votre œil mesure comme un compas. La forme s'assouplira un jour sous une main rompue d'abord à la discipline rigoureuse de la mesure.

Les méthodes accélératrices, dont nous avons à parler, tendent à substituer la certitude que réclament les travaux d'usage commun aux hésitations du sentiment individuel qui devine à moitié, se replie pour s'enhardir ensuite, et, devenant plus sévère pour lui-même à mesure qu'il y gagne en identité et en profondeur, n'atteint jamais la perfection rêvée pour l'expression qu'il poursuit. On croit ainsi pouvoir assimiler la liberté de l'artiste à l'activité de l'industriel dont l'effort se concentre dans les limites étroites que lui impose une fabrication quelconque.

Ce progrès, dû à l'introduction dans l'industrie des pratiques fournies par les sciences exactes, peut-il trouver son équivalent dans le domaine de l'art par l'application de moyens analogues? Telle est la question agitée, mais non résolue, et pour l'éclairer nous examinerons au préalable

deux faits caractéristiques qui viennent de se produire, l'un dans la théorie, l'autre dans la pratique de l'enseignement général du dessin.

Le premier, c'est le rapport présenté au nom du Jury des récompenses à la suite de l'Exposition des écoles en 1865 au Palais de l'Industrie [1]; l'autre, c'est la méthode belge du dessin pour tous, correspondant en partie aux améliorations qu'a proposées dans son travail le savant et impartial rapporteur dont nous avons à discuter les conclusions. Sans partager entièrement les convictions de l'écrivain dans lequel nous avons reconnu l'artiste, nous sommes heureux de nous rallier à son sentiment lorsqu'il s'exprime ainsi :

« Nous sommes encore, dit-il, dominés par... cette esthétique dépravée qui, sous le nom de distinction, a fait un idéal de l'épuisement, et placé l'état le plus élevé de l'âme dans l'abstention, l'impuissance et l'orgueil. Le souffle vigoureux qui anime les dessins des maîtres, la violence même avec laquelle les accents de la nature y sont exprimés, disent assez que l'homme doit être considéré avant tout comme une énergie ; ils aideront nos enfants à réagir dans l'école française contre les idées fausses qui, sous prétexte d'épurer le caractère, suppriment l'individu, qui prétendent agrandir l'art en détruisant la vie et réaliser la beauté en mutilant dans l'homme la force qui le rend capable de résister et d'agir dans sa liberté. »

Voici maintenant, selon le rapporteur, ce qui resterait à faire pour la réorganisation de l'enseignement dans les écoles :

« ..... Nous demandons que l'on mette entre les mains des enfants les chefs-d'œuvre de l'art, comme on met entre leurs mains pour d'autres études, les chefs-d'œuvre littéraires.....

« ..... Ce progrès de l'enseignement du dessin ne consiste-t-il pas à répandre des idées et des exemples qui permettent au plus grand nombre de connaître les vraies sources de l'art et de goûter la beauté... »

Les *exemples* choisis désormais dans la belle tradition de l'art pour élever le niveau des études de dessin, à quelles *idées* demandera-t-on la force nouvelle qui doit les rajeunir et les féconder ?

Rendant justice à l'ordre et au développement régulier d'un enseignement pratique des sciences appliquéees, accessible à tous... « L'art est malheureusement moins bien inspiré, dit M. Guillaume, l'absence d'idées d'ensemble, le dédain qu'elles inspirent, l'impossibilité d'ordon-

1. Le travail de M. Guillaume, statuaire, directeur de l'École impériale des beaux-arts, a été lu en séance publique à l'Union centrale des beaux-arts appliqués, le 23 mai 1866, et vient de paraître dans le volume publié par cette Société.

ner ce qui se targue d'échapper à l'ordre, l'immense débordement des études historiques sans une éducation critique qui les contrôle, laissent nos écoles dans une sorte d'anarchie..... »

Quels remèdes à préconiser dès lors contre un pareil état de choses ? Quels principes délaissés à remettre en vigueur ? Le rapport nous répond :

« ..... La géométrie contient le principe exact de toutes les branches du dessin et affirme l'unité du dessin lui-même..... La régularité, bien qu'elle soit par elle-même dénuée d'expression, est néanmoins la condition *indispensable* de toute représentation artistique..... »

Pour appuyer ces affirmations, n'y a-t-il point à citer d'illustres exemples ?

« ..... C'est la possession de la méthode géométrique et la rigueur des moyens jointe à une imagination puissante qui ont fait ces génies qu'au même titre que Pascal on pourrait appeler effrayants : Michel-Ange et Léonard de Vinci..... »

Il faut donc revenir à leurs traditions, qui sont celles de l'antiquité, qui..... « ont été longtemps celles de l'École française, et un immense mouvement des esprits se prononce pour nous y rappeler. »

Le rapporteur du Jury des écoles a recueilli et cherché ensuite à condenser dans ses conclusions les éléments nouveaux d'instruction pratique, qui, au nom de la raison pure, tendent à s'introduire dans l'enseignement du dessin et qu'il résume ainsi :

« ..... Faire commencer l'étude de l'art comme celle d'une profession exacte, c'est le meilleur moyen de régler les esprits.... » Il invoque... « les tendances logiques du génie français..., » et semble glorifier « les besoins de cet esprit toujours prêt à subordonner l'individu, et toujours plus disposé à chercher le mieux dans le perfectionnement de la règle que dans le développement de l'indépendance... »

Personnellement convaincu qu'il est indispensable de... « rattacher l'art à la science..., » il sort malgré lui du cadre de l'éducation et ramènerait volontiers l'artiste vers la certitude mathématique... « Les visées chimériques de l'art pour l'art débordent avec leur côté malsain : l'artiste croit toujours abdiquer en s'adressant à la science, il a peur de déchoir en touchant à des instruments de précision... »

« ..... Nous professons cette opinion, dit-il enfin pour terminer, que le sentiment de l'art peut être développé conformément à la raison et qu'il y a dans ses éléments plus de bon sens que de subtilité. Pratiquement, nous pensons qu'il est bon de le considérer par son côté exact et utile, de lier entre eux, d'une manière indissoluble, le dessin géomé-

trique, le dessin d'art lui-même et le dessin de mémoire inséparablement unis dans l'idée générale. »

L'intime union que le rapporteur recommande, M. Hendrickx la réalise dans le principe et les développements de la méthode belge. L'élève commence par les exercices ordinaires du tracé géométrique à main levée. Joindre deux points par une ligne droite, la diviser en parties égales, former un angle et en mesurer à vue l'ouverture, construire un carré, y inscrire un cercle : telles sont les pratiques élémentaires dont la combinaison suffira dans la suite pour résoudre les problèmes les plus compliqués du dessin.

« De la facilité avec laquelle l'élève fera les exercices des lignes, de « même que la formation des carrés, dépendra la célérité de ses études [1]. »

Le carré, en effet, ou le rectangle qui en dérive, reste pour l'auteur le type qui sert à construire, autour d'une figure plane ou solide, *l'enveloppe générique* dont la connaissance et le maniement rendu facile par l'usage permettront d'apprécier les proportions et le mouvement d'un corps quelconque dans l'espace.

Cette enveloppe servant de *rapporteur*, — c'est le mot qu'emploie M. Hendrickx, — les divisions principales du corps qu'elle contient viendront concorder avec les points tracés d'avance sur ses limites rectilignes et la main du dessinateur, pour tracer les contours d'une figure quelconque, rencontrera ainsi, de distance en distance, de véritables points d'appui qui donneront aux proportions générales de son ouvrage une certitude géométrique.

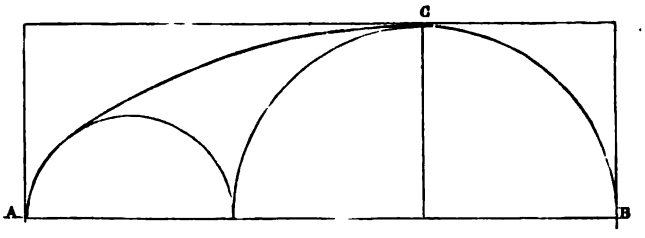
Il est entendu que le modèle à copier sera par avance inscrit dans un carré ou un rectangle divisé sur le côté en parties égales, que l'élève doit reproduire au préalable dans une proportion soit identique, soit inférieure ou supérieure à celle du sujet.

On acquerra ainsi, de prime abord, l'habitude d'amplifier ou de réduire toute espèce d'images, celles même dont les formes ondoyantes sembleraient inconciliables avec la rigidité de la construction quadrangulaire. Toute courbe (en dessin seulement) peut être assimilée à une série d'arcs de cercle, de rayons différents et de sens variable, soustendus chacun par une ligne droite. On pourra donc appuyer l'imitation d'une courbe sur un tracé rectiligne de parallèles ou de perpendiculaires et sur l'évaluation de distances prises entre des points donnés.

« Pour qu'un trait courbe soit entièrement connu, il faut et il suffit

1. *Le Dessin mis à la portée de tous*, Exercices élémentaires, 2e degré, par H. Hendrickx. Bruxelles.

« que l'on connaisse trois points, les deux extrémités A et B et le point C, « où la courbe s'éloigne le plus de la droite qui joint ces deux extré- « mités [1]. »



Aussi, dès le début, les modèles, dans la méthode belge, offrent-ils, non point uniquement, comme on pourrait le croire, des constructions polygonales régulières, mais des figures aux contours assouplis et de plus en plus compliqués, comme des moulures, des vases, des feuilles, des fleurs et des rinceaux d'ornements; bientôt apparaît la silhouette du corps humain, tracée en géométral d'après Albert Dürer, et enfin des profils conjugués indiquent les principales variétés du facies humain. L'enveloppe générique à angles droits persiste toujours dans les modèles, bien qu'elle soit effacée dans les dessins d'élèves, assez nombreux aujourd'hui pour qu'on puisse se rendre compte de la valeur réelle de cette méthode surtout au point de vue de l'éducation.

On prétend que l'habitude contractée par l'élève de considérer tout objet comme inséparable de son enveloppe générique lui permet à un moment donné de la construire, mentalement pour ainsi dire, autour des objets naturels ou figurés qu'il se propose d'imiter, et qu'il rentre alors dans les conditions ordinaires du dessin, mais armé d'une justesse de coup d'œil et d'une hardiesse d'exécution qu'il eût en vain demandées aux tâtonnements longs et pénibles qui ont jusqu'ici tenu lieu d'une méthode graduée rationnelle et sûre.

« Actuellement, dit l'auteur, l'élève peut dans nos écoles perdre dix années pour finir par *deviner* ce qu'il eût pu *savoir* dès le début [2], » par l'usage raisonné de ces pratiques nouvelles. Gagner du temps, acquérir pour l'œil et la main une certitude qui permette d'apprécier et de construire à volonté dans l'espace toutes les formes possibles sous les apparences variées de la perspective et du mouvement, c'est un programme qui justifie l'accueil fait à ce système d'études que nous verrons,

1. *Le Dessin mis à la portée de tous.*
2. *Ibid.*

peut-être dans un avenir prochain, régner dans toutes les écoles primaires : celui-là ou tout autre conçu dans le même esprit qui, procédant du connu à l'inconnu, du simple au composé, prétendrait substituer aux divagations de l'instinct la discipline salutaire d'une règle uniforme.

Un autre professeur, M. F. Gillet (de Genève) prend pour point de départ, dans l'étude du dessin, « les formes rigides », mais compréhensibles, de la « géométrie positive, dessinées sans règle ni compas. » Il soumet à « une démonstration collective, orale et pratique, » une série de modèles gradués pris d'abord dans la « nature géométrique », ensuite dans la « nature morte, » pour aboutir à la « nature vivante », dont les formes sont ainsi rattachées par une transition insensible soit aux polygones, soit aux polyèdres, selon qu'il s'agit de figures planes ou de corps solides, à trois dimensions. Comme exécution pratique, ce n'est point à une enveloppe rectangulaire, comme celle usitée dans le système belge, que M. F. Gillet a recours, pour assurer la justesse de l'imitation. C'est simplement à l'emploi de la « ligne verticale », comme étant « la plus caractéristique » et la seule que ne déforment point les « effets perspectifs. » Le professeur reste ici d'accord avec ce qui se fait et ce qui se fera toujours lorsqu'il s'agira de dessiner des objets immobiles dont on cherche instinctivement les lignes d'aplomb. N'ayant point vu les dessins produits par les élèves, il nous est impossible de discuter en détail les résultats de cette méthode; la seule chose que nous puissions contester, c'est le principe émis par le professeur, qui veut « assurer le développement du sentiment par l'étude raisonnée de la science dont l'art dépend [1]. » Nous essayons, dans la suite de notre travail, de repondre à cette assertion.

Après les vœux exprimés en faveur des méthodes exactes par le Jury de l'Exposition des Écoles en 1865, il est naturel que l'attention du ministère de l'Instruction publique ait été sérieusement sollicitée par les résultats pratiques attribués au système belge. Un ensemble d'expériences et de contrôle, commencé en 1865 sur diverses catégories d'élèves, adultes pour la plupart, se poursuit encore en ce moment à la nouvelle école normale de Cluny, destinée, comme on le sait, à former des instituteurs pour l'enseignement populaire. Officiellement adopté, uniformément suivi dans les établissements d'instruction publique, ce mode nouveau serait-il de nature à « préparer sur un fonds d'idées commun à toutes les classes

1. *Résumé sommaire d'une méthode de dessin,* par Frédéric Gillet, professeur aux écoles municipales. Genève, 1867.

l'épanouissement d'un goût général dans notre pays [1] ? » Car c'est là que doit aboutir toute amélioration tentée dans l'enseignement général du dessin. En reliant par des transitions insensibles les premières notions de la géométrie aux traductions de la nature vivante qui résument l'instruction secondaire et préparent aux études supérieures, aura-t-on éclairé l'instinct, développé le sentiment des jeunes générations? Nous ne le croyons pas. En vain mettrait-on à la portée de tous les chefs-d'œuvre de l'art, en vain, chose désirable, le Musée, sous une forme succincte, pénétrerait-il dans l'école, la prépondérance octroyée aux procédés exacts n'en compromettrait pas moins la naïveté indécise de l'élève; il n'en resterait pas moins hésitant et troublé entre les affirmations indiscutables de la mathématique et les variétés infinies, presque contradictoires de la grande tradition de l'art, entre l'apparente régularité de la statuaire antique et la précision nécessaire aux constructions d'usage industriel. Quand, à côté du fac-simile d'un dessin de maître, on aura placé l'épure de mécanique qui, par la mesure absolue des cotes, contient plus de réalité qu'elle n'en laisse voir, et que sur tous les tons on aura répété à l'élève que ceci engendre cela, que la géométrie affirme et contient le dessin, comment, je ne dirai pas son goût, mais son jugement et son intellect pourront-ils concilier ces deux notions si contradictoires de l'exactitude, ici complétement subordonnée, là, dominante et indispensable? Car enfin les mots en dehors de leur sens général ont une acception technique. Dans la langue du calcul, le mot *exact* répond à un fait essentiel et unique dans la comparaison des quantités; deux nombres sont égaux, deux formes sont identiques; il n'y a point d'écart possible entre eux; si infinitésimal qu'on le suppose, ils cesseraient alors d'être égaux : voilà pour l'exactitude mathématique. Dans le domaine de l'art, c'est autre chose. L'exactitude matérielle n'y a point de raison d'être. Deux choses sont parfaitement équivalentes sans être pour cela mathématiquement les mêmes; inégales sous le compas, elles ne le sont plus pour nos yeux, et c'est alors un autre terme qui exprimera le sentiment intime et humain de la mesure qui réside en nous; nous l'emprunterons à la morale et, pour louer la fidélité d'une imitation dans l'art, nous ne dirons plus : C'est exact; mais nous dirons : C'est bien, c'est juste.

Il n'y a qu'une manière de copier un cercle, soit à vue, soit au compas; il y en a une infinité pour rendre le contenu d'une chose qui possède la vie. Parce que, — et le mot *rendre* le dit bien, — il y a eu absorption, assimilation par le moi intérieur de la chose perçue; et l'imitation la

1. *Rapport du Jury des Écoles,* par M. Guillaume.

plus rudimentaire, quand elle revit sous nos doigts, reste imprégnée de ce qu'il y a de plus pur en nous-mêmes, de notre conscience et de notre sentiment individuel. C'est là qu'il faut toujours en venir lorsqu'il s'agit d'art. Dès les premiers essais, l'enfant, par instinct, sent la forme qu'il voit plus qu'il ne l'examine, et dans l'ébauche informe qu'il en fait il laisse toujours une légère empreinte de son propre caractère. Tout cela à l'état naissant, embryonnaire; mais il y a là une flamme que l'éducation ne doit pas laisser éteindre. Guidé par le compas ou soutenu par l'artifice de moyens équivalents, l'élève perd sa timidité; à un moment donné, il n'hésitera plus : aux erreurs grossières succédera l'exactitude stérile due à un aplomb trompeur. On a pu vérifier notre assertion en visitant au ministère de l'Instruction publique les spécimens exposés d'une application récente de la méthode belge. Tout y est net et soigné; mais le grand, l'incurable défaut de la totalité de ces dessins, c'est l'uniformité absolue dans les résultats.

Sur des centaines d'exemplaires que nous avons vus, il n'en est point deux qui diffèrent entre eux. Toute individualité s'efface; on nous promet qu'elle reparaîtra plus tard : encore une fois, nous ne le croyons pas. Feuilletez au contraire les cartons qu'ont exposé au Champ de Mars[1] nos vaillantes Écoles municipales: que de tempéraments, d'instincts divers se révèlent! Sous cette flexibilité parisienne si française, si humaine, qu'on est heureux de trouver ce fonds de hardiesse et de respect de soi-même, et comme on sent bien que cette jeunesse laborieuse serait peu faite pour plier sous le jong d'une doctrine uniforme! On l'a constaté du reste, comme l'indique le passage suivant, extrait du rapport de l'un des professeurs qui ont assisté aux cours d'essai organisés pour les adultes: « Pour nos ouvriers parisiens, la méthode belge ne paraît pas attrayante, mais il ne faudrait pas en conclure qu'elle soit mauvaise. La méthode Hendrickx envisage le dessin comme une science et ne craint pas d'en ramener les principes aux formes abstraites de la géométrie; il est naturel qu'une étude aride rebute des esprits mal préparés et très-indépendants[2]. »

Un autre rapporteur[3], dont l'opinion est très-favorable au principe de la méthode qu'il regarde comme « un guide pour le maître aussi bien que pour l'élève » qu'elle force à travailler ensemble, la caractérise d'un mot qui pour nous est décisif: « L'élève, dit-il, y trouve, par des perpendiculaires et des horizontales, une suite de points de repère qui consti-

1. Classe 90.
2. M. Sanzel, sculpteur. Rapport au ministre de l'Instruction publique. Février 1866.
3. M. Armand Dumaresq. Rapport au ministre de l'Instruction publique. 1866.

tuent une sorte de mise au point, comme celle du praticien qui dégrossit un marbre. »

Or, la mise au point a-t-elle jamais été considérée comme un élément d'éducation pour le sculpteur praticien qui en établit les mesures à l'aide de procédés purement industriels? Ce qu'il apporte de talent dans son ouvrage pour faciliter le travail définitif du statuaire ne relève-t-il point du sentiment qu'il peut avoir de la forme, et non point seulement de sa dextérité manuelle? Les dessins variés qu'une ouvrière obtient sur le couvre-lit qu'elle tisse au crochet en comptant les points un par un, d'après le modèle, prouvent-ils qu'elle en a compris le caractère ou l'expression?

Avec de la patience et des doigts, la chose se fait toute seule. Le sentiment n'est plus rien là où la précision est tout. Quelque chose d'analogue se passera toujours dans l'application des méthodes artificielles qui amoindriront le sens personnel de tout ce qu'elles pourront emprunter aux arts mécaniques.

Nous avons discuté la méthode belge, parce qu'elle résume et dépasse tout ce qui a été produit d'analogue en ce genre; mais nous l'avons fait seulement au point de vue de l'art et nullement dans une intention de dénigrement systématique. Et d'ailleurs, si nous consultons l'enquête faite sur le système, ce ne serait plus la personne de M. Hendrickx qui serait en cause.

« En reprenant cette méthode oubliée, il n'a pas fait une invention, « mais une découverte dans le passé [1]..... Albert Dürer posait en prin- « cipe que le dessin devait se faire au compas comme les Grecs l'avaient « traité. Michel-Ange dit le premier qu'un artiste devrait avoir le com- « pas dans l'œil. A partir de ce moment, les peintres, Raphaël tout le « premier, abandonnèrent la manière de dessiner des anciens... »

Un autre juge [2] dont on connaît la prudence et la haute équité rappelle que « l'opinion de ces maîtres de génie doit rassurer sur le sort de l'instinct de l'artiste aux prises avec la méthode. »

Ainsi, c'est pour l'autorité de pareils noms que reparaîtraient ces pratiques exactes « oubliées » avec d'autant plus de raison qu'elles n'ont jamais été mises en usage par ceux-là mêmes qui les ont formulées. Elles restent pourtant comme un exemple utile du singulier désaccord qui peut se produire. même chez des artistes supérieurs, entre l'intensité du

1. M. Armand Dumaresq. Rapport au ministre.

2. M. Sébastien Cornu, peintre d'histoire. Rapport au ministre de l'Instruction publique.

sentiment et la faiblesse de la pensée. Il faudrait examiner à nouveau et à fond ces opinions émises par les grands maîtres et les distinguer surtout de celles que leur prête la crédulité publique. Il en est de ces théories comme des anecdotes : tout le monde en connaît le thème, peu de gens en ont vérifié la nature et contrôlé l'exactitude. Et les erreurs les plus grossières bénéficient à la longue d'une sorte de possession d'état. Il a fallu le courage et l'éloquence d'un écrivain moderne[1] pour faire justice des altérations qu'un Vitruve avait fait subir au caractère et aux principes de l'architecture grecque ; qu'un intérêt supérieur soit en jeu, la critique ne doit point hésiter devant une réputation séculaire. Nous profiterons, dans une prochaine étude, de l'exemple qui nous est donné, et nous rechercherons le véritable caractère de ces procédés scientifiques complaisamment décrits par les grands artistes de la Renaissance, et fort peu appliqués, sinon négligés, dans la composition de leurs œuvres immortelles.

Il est donc inutile pour le moment de discuter l'opinion qui présente les méthodes exactes de dessin comme « chose urgente et très-utile à introduire dans les écoles professionnelles », et qui fait ressortir « les très-grands avantages que pourraient en tirer l'industrie, la plupart des professions manuelles et les classes agricoles[2]. » Le dessin linéaire enseigné dans ses développements comme il l'est partout aujourd'hui, et complété par l'habitude prise de faire des croquis à vue d'après les objets ou les machines, mais en les accompagnant de la mesure réelle des cotes, indispensable à l'exécution définitive, nous paraît être pratiqué dans des proportions assez vastes pour suffire à tous les besoins possibles de la construction, en industrie et ailleurs. S'il ne peut être question de remplacer, pour les exigences de la réalisation matérielle, l'usage de la règle et du compas par celui d'un œil exercé, nous ne voyons pas clairement l'utilité de pousser plus loin qu'on ne le fait l'étude sommaire des tracés géométriques, telle qu'elle est comprise dans les salles d'asile, par exemple, et qui servent à fixer dans la mémoire des jeunes enfants quelques notions indispensables sur la nomenclature des lignes et des figures régulières.

C'est chose essentielle que de faire étudier par des commençants, pour les exécuter ensuite à main levée, ces combinaisons de lignes qui constituent les formes élémentaires, mais au point de vue tout spécial du dessin qui met en évidence le caractère des prototypes de la géométrie et le principe de leur formation. Ce que la mathématique néglige, le

1. M. Charles Blanc, *Grammaire des Arts du dessin.*
2. M. Sébastien Cornu, rapport déjà cité.

dessin au contraire s'en empare pour créer une infinie variété d'expressions, là où le calcul n'eût trouvé qu'une mesure à prendre et une quantité à définir. Que de types variés, par exemple, peut produire le seul changement du rapport entre les deux dimensions d'une figure! Quoi de plus différent que l'encadrement d'une frise et la baie d'une porte, que la meurtrière percée dans le rempart et la fenêtre ouverte dans l'habitation? Quelle distance entre le fronton grec et l'aiguille gothique! La géométrie ne peut qu'indiquer par un nom tous ces contrastes de formes; elle ne saurait y voir que des rectangles et des parallèles, des triangles ou des obliques; le dessin leur donne la puissance et la vie: par leurs combinaisons, il exprime l'écrasement ou la ténuité, l'équilibre ou la disproportion, la gracilité ou l'ampleur; car la perception la plus simple du caractère d'un objet entraîne toujours avec elle une notion d'esthétique; aussi faut-il se hâter dans les leçons de faire succéder le concret à l'abstrait, l'emploi des formes à leur construction théorique: c'est le plus sûr moyen d'établir dès l'abord une distinction radicale entre le dessin et le tracé graphique. Peu importe que le dessin à vue soit obligé d'emprunter quelquefois, dans l'ornementation par exemple, le secours de la règle comme moyen abréviatif et que la *graphie* géométrique puisse, à titre d'exercice, s'exécuter à main levée; il est nécessaire avant tout de ne point confondre ces deux modes faits, l'un pour exprimer les illusions évoquées par l'artiste, l'autre pour traduire les réalités que la science permet de construire. Il est temps de protester contre la promiscuité qui tend à s'établir entre ces choses et qui débiliterait le sentiment sans rien ajouter à la valeur des imitations. Que d'autres l'acceptent et la recommandent au nom d'une alliance rêvée entre l'exact et le beau, nous la repoussons, nous, au nom de la liberté de l'art qui n'a rien à emprunter comme force à la fatalité du chiffre.

Mais de ce que la pratique du dessin ne gagne rien à chercher la certitude dans les procédés de la mathématique, en doit-on conclure que l'art ne puisse admettre les moyens puissants de l'investigation scientifique dont la rigueur paraît s'accorder mal avec les à peu près du sentiment? Est-il nécessaire que la souveraineté de l'instinct et de la passion étouffe chez l'artiste la raison du penseur, et que la réflexion ne lui apparaisse que comme une entrave dont l'inspiration libre doit s'affranchir? N'y a-t-il point, au contraire, pour celui qui cherche l'expression sensible des choses, des études expérimentales à poursuivre sur leur réalité? Le seul progrès indiqué serait alors d'élargir le champ de ces études, de les faire rayonner dans toutes les directions, au lieu de les

maintenir comme on l'a fait jusqu'ici dans la voie étroite des spéculations pseudo-mathématiques. Pour voir jusqu'où l'esprit scientifique peut pénétrer dans les régions de l'art et pour apprécier ce qu'il y introduirait d'utile, il est nécessaire d'indiquer ce que devient l'activité humaine lorsque par la science elle acquiert et que dans l'art elle produit.

Si, comme l'a dit Emerson, « l'art est le besoin de créer, » la science serait alors le besoin de connaître. Le sentiment, la connaissance et l'activité sont loin de compter dans les créations humaines comme trois termes égaux en puissance. Selon que l'un ou l'autre domine, la valeur de l'œuvre créée se modifie profondément. Aux Beaux-Arts, dont les créations sont une apparence et l'objet une illusion, suffit une connaissance des effets extérieurs de la nature, seuls perceptibles à nos sens, tandis que la construction, principe des arts consacrés à l'usage, a besoin d'apprécier les propriétés intimes de la matière pour l'approprier ensuite à la réalité de nos besoins physiques. L'art usuel ne saurait donc se passer du concours des sciences, la mathématique en tête, tandis que l'art supérieur comporte un savoir particulier qui, par des moyens tout spéciaux, observe et s'assimile les aspects de la nature et le caractère sensible des choses.

L'architecture, qui réalise les conceptions les plus grandioses et produit sur notre organisation les effets les plus irrésistibles sans avoir recours à l'imitation de la nature, est celui des arts libres qui fait le plus grand usage des notions empruntées à la physique et aux sciences mathématiques, parcequ'il est inséparable de la construction. Les lois de la statique, la structure des matériaux employés, pierres, bois et métaux, leur densité respective, leur degré de résistance aux efforts d'écrasement, de traction et de rupture, leurs modes de superposition, d'assemblage ou de juxtaposition les plus convenables pour obtenir la cohésion et la solidité nécessaires, sont des connaissances indispensables à l'architecture dont l'art consiste à donner une expression à ce que la construction réalise. Cette expression est souvent telle, que les qualités positives de l'œuvre en paraissent amoindries ou exaltées selon les apparences qu'elle auront prises sous la forme donnée par l'artiste. Lorsqu'il y a désaccord trop évident entre le dessin de l'architecture et les réalités

de la construction, lorsque l'esprit n'a point spontanément perçu un certain rapport entre ce qui est et ce qui paraît être, l'impression produite s'affaiblit, quel que soit d'ailleurs le charme du détail, parce qu'alors la constructiou tout entière semble mentir au lieu de nous parler.

Cependant la logique apparente d'une édification, la mise en évidence des parties associées dans le plan ne suffit pas à lui imprimer un caractère d'œuvre d'art. Le choix des configurations extérieures fait par l'architecte pourrait d'ailleurs entièrement dénaturer ou contredire quelquefois les dispositions générales des masses. La décoration superficielle, qui est comme le vêtement de l'édifice, donnera souvent à des constructions presque identiques une tournure et un aspect tout différents. Voyez, dans les nouvelles rues qu'on bâtit, la série des façades de ces habitations opulentes, au moment où l'aspect brut de la pierre de taille va se transformer sous l'outil de l'ornemaniste et du sculpteur. Elles sont presque toutes semblables et ne prendront chacune leur physionomie propre qu'avec le développement décoratif que l'architecte, par son dessin, aura voulu ajuster sur la construction.

Dans les bâtisses destinées aux usages de la vie, les mérites du constructeur sont très-distincts de ceux de l'architecte ; ils ne le sont plus lorsqu'il s'agit d'édifices et surtout de monuments. Là tout se relie étroitement et tout compte : la proportion des masses et la distribution des parties aussi bien que les simples moulures qui les accentuent et les séparent. La sobre colonnade du Parthénon, qui paraît si solidement implantée dans le soubassement de marbre, est une décoration construite. Les voûtes romaines à grand diamètre [1] en briques agglomérées par le ciment ; les piliers de nos cathédrales gothiques, dont le volume énorme est si bien dissimulé sous la forme qu'ils affectent ; les élégantes combinaisons de charpente des combles en bois dans certains vaisseaux du moyen âge indiquent encore combien il a fallu que les grands constructeurs fussent artistes pour faire concourir à l'expression générale de l'ensemble les formes que leur imposait la mise en œuvre de la matière. L'architecte doit, pour tenir compte des exigences de la construction, en connaître les lois, c'est affaire de science : mais, artiste, il s'en sert et ne leur obéit pas. Si la fonction de l'architecte se bornait uniquement à établir une enceinte habitable, si on ne lui demandait que de la couvrir, l'ajourer, la rendre d'un abord facile et d'une solidité suffisante, l'expérience pratique aurait bientôt, dans ce cas, formulé des préceptes et déterminé un type peu variable, correspondant bien à toutes ces condi-

1. Comme celles des Thermes de Julien, à Paris.

tions matérielles, et les bâtiments vulgaires soit de la campagne, soit de la cité, prouvent que pour ces objets d'usage journalier et de durée restreinte on a déjà partout et presque uniformément atteint ce but; mais lorsqu'il s'agit d'architecture, c'est-à-dire de création à mettre en harmonie avec les besoins de la vie sociale et collective, ou même à plier, si l'on veut, aux fantaisies de la vie individuelle, le rôle du constructeur se subordonne à celui de l'architecte qui, par le choix des dispositions et des formes, par les libertés qu'il prend avec la matière, donne à la construction possible, soit dans le plan, soit dans les lignes ou la décoration, tout ce qu'elle comporte de caractère, d'expression ou de beauté. Où la construction se contenterait d'indiquer, l'architecture prononce, accentue, exprime.

Il ne faut donc point exagérer, dans l'art, l'importance du savoir positif et mathématique nécessaire à la construction. Un excellent ingénieur peut être un déplorable architecte. Le solide et l'usuel se conçoivent bien en dehors du beau. L'art s'adresse, en nous, à tout autre chose qu'au bon sens.

Le chiffre n'a pas dans la proportion des lignes la vertu que généralement on lui prête; ce n'est point à des rapports numériques, définis, immuables, empreints d'une fatalité rigide, que sont dues la grandeur et la beauté des effets de l'architecture. Sous des proportions identiques, que d'aspects et d'expressions différentes pour prendre un même objet! et que de formes ne peut-on pas inscrire dans des contours équivalents mesurés par des dimensions égales! En revanche, quelle persistance de caractère ne trouverait-on pas en comparant, soit des membres d'architecture, soit des pièces de céramique, construits dans le même style, mais avec des proportions différentes! L'ordre dorique, par exemple, tout en gardant sa forme sévère et concise, ne supporte-t-il pas des variations considérables dans sa proportion? Sans avoir besoin d'opposer « les colonnes élancées des Propylées » aux « supports trapus de Corinthe[1], » quelle altération ne subit pas dans l'enceinte même de l'Acropole la loi métrologique, dont l'application stricte serait, dit-on, pour cette lumineuse architecture, ce que l'âme est pour le corps?

Une étude[2] exposée avec les derniers envois de Rome à l'École des Beaux-Arts rapproche, en les réduisant au même diamètre, les trois variétés de la colonne dorique dans les Propylées et au Parthénon. Entre la hauteur de ces dernières et celle du petit ordre des Propylées, il y a la

1. *Grammaire des arts du dessin.*
2. Par M. Guadet.

différence de l'épaisseur de l'abaque. On rencontre ainsi réunies presque dans le même monument trois nuances de la même expression, caractérisées par des changements de longueur : que devient alors la loi des proportions uniques, pour laquelle le caractère essentiel d'un ordre se résume dans le rapport de deux dimensions exprimées par un chiffre ? Non, la beauté en architecture n'est pas seulement le résultat d'un calcul numérique. Il ne suffit pas, pour être artiste, de meubler sa mémoire de mesures et de formules qui règlent à jamais les largeurs des moulures et des frises, la saillie d'un chapiteau, la retraite ou le surplomb des architraves ou des corniches; on ne fait point d'art monumental en plaquant sur une construction vulgaire des fragments tout faits empruntés à la lettre de la tradition, quant ce serait à la plus haute et à la plus riche; on n'est point artiste pour appliquer une recette; et c'est au contraire la force, le charme et la liberté de l'architecte, que d'échapper dans tous les temps, par tous les styles, aux prescriptions étroites des règles du nombre, dont la banalité s'accommode, mais dont l'art sait s'affranchir.

Mais si, dans un style donné, la proportion est variable, la configuration générale ne l'est point. C'est la parité de la composition et le choix des détails qui conservent et affirment le type, quand les dimensions se modifient. Et l'on retrouverait la même persistance dans la forme jointe à la même variété dans les rapports de dimensions en comparant des objets de dispositions similaires produites à la même époque, que ce soit des ogives dans nos cathédrales, ou des coupoles en Orient. Souveraine quand il faut, en construction, calculer les forces de la matière, la mesure est subordonnée quand en architecture on doit avant tout créer des formes expressives. Ici l'artiste commande et la science obéit.

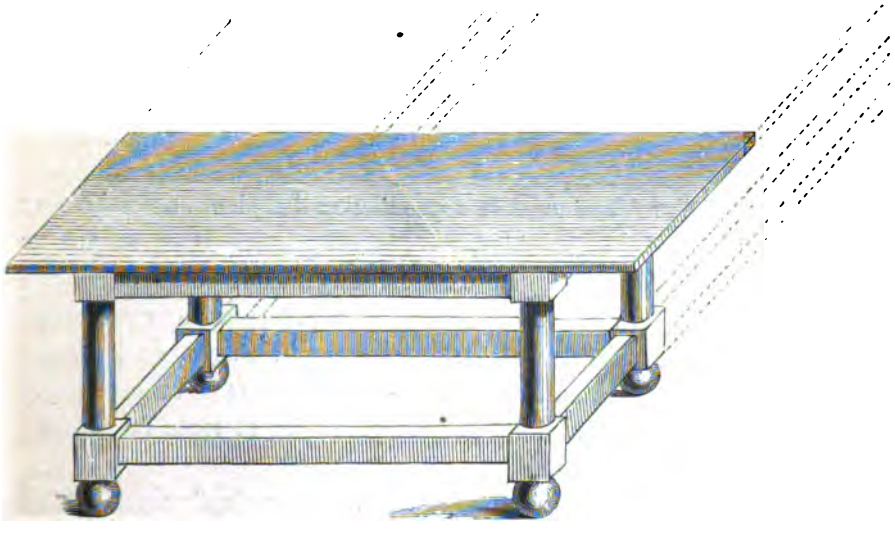
En sculpture comme en peinture, les moyens de précision sont utiles pour amplifier ou réduire un modèle donné, soit en dessin, soit en relief. C'est dans ce but que les appareils de mise au point, le pantographe, le tracé aux carreaux et enfin l'échelle et le compas de proportion sont employés par le sculpteur praticien, le décorateur, le peintre ou le graveur. Dans l'agrandissement d'un sujet, les erreurs ou les défaillances du contour deviennent souvent plus apparentes; dans la diminution, c'est le contraire. Les accents caractéristiques de la forme s'atténuent ou s'effacent; aussi l'œil et la main du maître doivent-ils toujours intervenir pour rectifier, animer la tâche froidement accomplie par l'instrument ou le procédé, qui ne sauraient procurer à l'artiste, dans la transformation qu'il leur demande, qu'une simple économie de temps pour son travail. S'il faut se rendre compte des rapports d'égalité, comme ceux par exemple qui existent entre les membres symétriques du corps humain, le compas

sert quelquefois en sculpture pour apprécier des grandeurs réelles ; il est beaucoup moins utile en dessin, où les dimensions dénaturées par le mouvement des corps n'apparaissent le plus souvent que dans les illusions des raccourcis et de la perspective. Il faut alors se contenter de la justesse d'appréciation fournie par l'œil, faculté organique plus ou moins délicate chez l'homme, mais qui lui fait bien rarement défaut. Très-développée par l'usage chez les constructeurs ouvriers, elle se caractérise encore plus vite chez les élèves dessinateurs ; les défauts saillants de la proportion sont ceux dont les commençants se corrigent le plus vite, même en dehors de tout enseignement, quand ils restent livrés à eux-mêmes. Quoi de plus fréquent et de plus naturel que d'entendre dire, dans la familiarité de la vie : tel personnage a la tête trop grosse, les jambes trop longues, les bras trop courts : tel édifice est écrasé par son faîte, tel soubassement manque d'ampleur, — telle issue est trop étroite, — tel champ de muraille, ou telle salle, sont trop vastes ou trop nus pour la fonction qu'ils affectent ou pour le simple plaisir des yeux ? De combien ? L'œil du vulgaire ne peut le savoir ; le premier venu ne dira pas, comme le ferait un constructeur exercé, ce qui manque en mètres ou en centimètres à la proportion juste qu'il réclame ; il sent qu'elle fait défaut, voilà tout : sa critique est négative. Chez le dessinateur, élève ou maître, l'impression en est plus profonde, sans être beaucoup mieux définie ; mais quand il s'agit de son travail, il a de plus que le vulgaire, pour contrôler ce dont il doute, un moyen bien autrement puissant que l'évaluation numérique des grandeurs matérielles : il a la recherche ardente, les repentirs et les corrections poursuivies en vue de la mesure qu'il s'est fixée pour lui-même et qui lui suffit. C'est ce qu'expriment d'une manière si touchante certains dessins, repris et corrigés à outrance, des plus grands maîtres, de Raphaël tout le premier, où l'on voit se dégager, obéissante sous les caresses du crayon, la ligne conforme à l'idéal intime qui s'agitait en eux.

Reste la perspective à examiner comme moyen héroïque de reproduction de certains objets matériels. Cette science, qu'on peut posséder à fond sans être le moins du monde artiste, a pour but de reproduire sur une surface quelconque les résultats phénoménaux de la vision, c'est-à-dire l'apparence physiologique des objets extérieurs, mais non leur apparence philosophique, celle qui est contrôlée par la raison. Les illusions qui peuvent tromper nos organes, lorsque nous voulons ou que nous croyons voir, sont fréquentes et quelquefois extraordinaires. Si donc l'artiste veut se servir de la perspective science, il est nécessaire qu'il lui fasse subir les altérations nécessaires pour que les diagrammes qu'elle

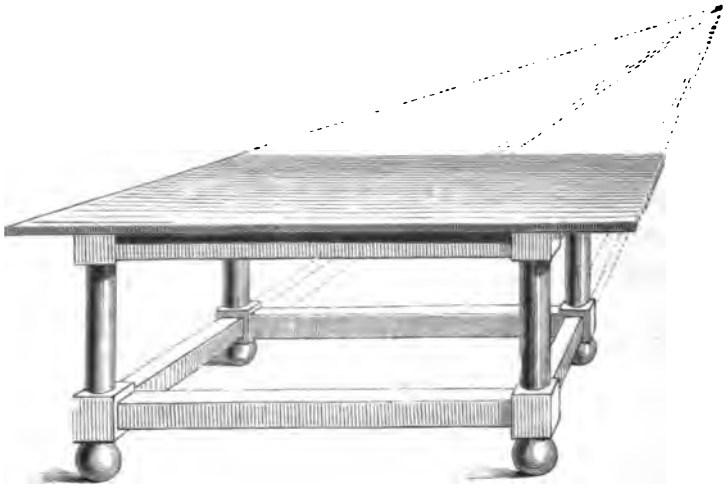
fournit ne viennent pas contredire l'expérience de la vision rectifiée par le déplacement de l'œil, le toucher ou le raisonnement. Tout, en un mot, n'est pas utile au dessin dans les indications rigoureuses de la perspective.

Dans la technique ouvrière, on emploie, pour représenter l'aspect des objets, en conservant le rapport réel de leurs dimensions, une perspective spéciale, tout artificielle, mensongère même, et qui cependant fournit au constructeur qui l'emploie des images très-intelligibles et des renseignements exacts. Ces objets n'y sont point vus, comme par l'œil dans la nature, sous des angles variables selon la distance et les grandeurs, puisqu'on emploie des projections parallèles, tandis que dans la perspec-



tive naturelle les lignes qui embrassent et projettent, sur un plan idéal interposé, les contours des objets, émanent en divergeant d'un point unique qui est l'œil supposé immobile. Si, par exemple, on se figure une table placée dans le sens de sa longueur perpendiculairement au rayon visuel, un menuisier, dans l'imitation qu'il en fera pour son propre usage, laissera aux quatre côtés leurs dimensions réelles, deux étant inclinés sous le même angle et les deux autres de face restant parallèles au plan imaginaire du dessin. L'objet gardant la même position, le peintre, au contraire, pour le représenter, ne conservera de vraie dimension qu'au bord antérieur, les deux côtés seront des lignes fuyantes et le bord postérieur compris entre elles pourra être, selon la distance prise pour le point de

vue, considérablement diminué. L'apparence de la table carrée deviendra ainsi dans presque toutes les positions un trapèze irrégulier.



Appliquée à l'architecture, à la reproduction des plans successifs d'un intérieur, du relief des meubles, etc., la perspective optique, qui ne donne l'illusion qu'à la condition d'altérer l'égalité de certaines dimensions dans les objets matériels, fournira des représentations en trompe-l'œil nécessaires dans certains cas; mais, lorsqu'il s'agira de la figure humaine, l'artiste devra en oublier les prescriptions et se rapprocher de la perspective ouvrière produite par des parallèles et toute de convention, comme nous l'avons déjà fait observer.

Les deux moitiés du corps humain, les bras en croix d'un personnage vu de profil, pourraient-ils être dessinés de grosseur inégale, suivant la règle des lignes de fuite? Supposons un pénitent prosterné sur la dalle, un mourant étendu à terre, ou un liseur, comme Meissonier sait les renverser dans leur chaise, la jambe croisée, le pied battant l'air, accoudé le long de notre table, le dessinateur consentira-t-il, en se conformant à la diminution des largeurs voulues par la perspective, à terminer par des pieds énormes des corps dont la tête semblerait tout amoindrie?

Avec la perspective il est donc des accommodements et des compromis nécessaires. Pour la critique du géomètre, ces infidélités seront des mensonges; mais un dessin, un tableau, qui représentent la vie ne sont pas des épures : il ne faut jamais l'oublier.

C'est que l'artiste ne voit pas et ne peut pas voir comme le savant. Leur but, très-haut à tous deux, n'est point du tout le même. Et s'il s'agit

non plus de la manière de se servir des procédés mathématiques, mais de l'observation directe de la nature, la divergence s'accroît encore. L'œil de l'artiste perçoit spontanément tout ce qui échappe à l'analyse profonde du savant : ce n'est point armé d'instruments ni du calcul qu'il connaît la nature ; tandis que le savant la décompose, l'interroge et la soumet, l'art la développe et l'exalte. Si l'artiste veut pénétrer dans l'intimité des formes et dans le secret des illusions de la lumière et de la couleur, s'il cherche quelquefois à isoler le détail pour le bien saisir, ce n'est que pour mieux remonter ensuite à l'intuition de l'ensemble, et dans sa puissance acquise il ne saurait rien créer, même dans une ébauche, qui ne résume quelques traits essentiels de la vie, qui ne fasse pressentir un être ou un monde. Aussi, conception et composition sont-elles toujours, pour son activité la plus haute, deux modes identiques.

Le savoir nécessaire à l'artiste est de nature tout intime : limité aux indications très-restreintes que fournissent les applications de la science aux arts usuels, il l'égare. Aussi que d'erreurs, que de malentendus et d'obscurités s'accumulent, lorsque, dans la production comme dans la critique ou l'opinion, la confusion vient à s'établir entre la science que réclame l'activité industrielle et celle qui par le sentiment est révélée à chaque artiste dans la mesure qui lui convient. Savoir observer et comprendre le monde extérieur et la tradition au degré nécessaire pour alimenter la flamme créatrice qui réside en lui, c'est la loi que s'impose dans ses études l'artiste supérieur ; c'est aussi celle qui, à un degré de détermination moindre, doit présider à l'ensemble des connaissances offertes par un enseignement d'art.

Au temps où surgirent les plus fortes créations de la peinture et de la sculpture modernes, c'est-à-dire entre la fin du XIVe siècle et le milieu du XVIe, l'exemple et le contact d'un talent supérieur, les plus humbles pratiques d'une collaboration quotidienne dirigée par un patron dans son atelier, quelquefois dans sa boutique, suffisaient à l'éducation d'un élève et en faisaient, selon ses facultés, tantôt un artiste libre, tantôt un auxiliaire utile pour le maître qui l'avait initié à toutes les recherches de son art. Il concourait à l'exécution des nombreuses images commandées pour le culte ou pour la décoration des fêtes publiques ; il s'employait à des préparations et à des inventions de toute espèce, calques et tracés pour les broderies, pour le métier du tisseur et toutes les industries somptuaires. Dans ces travaux divers, il fallait qu'une harmonie complète s'établît entre le génie du maître et l'activité des élèves ; on devenait dessinateur et peintre par la pratique réelle d'un art en prenant une part, très-modeste au début, dans une production sérieuse. Ce n'était point

encore l'École méthodique, c'était une famille intellectuelle groupée par la passion du beau autour d'un chef vénéré.

Plus tard, au commencement du XVIIe siècle, l'admirable expansion de la Renaissance s'était ralentie. La nudité radieuse des statues antiques exhumées en foule d'entre les décombres ne passionnait plus les artistes comme une révélation : c'était maintenant l'érudit et l'antiquaire qui cherchaient à déchiffrer l'énigme de ces marbres. Le temps n'était plus des luttes passionnées d'un Michel-Ange : la meilleure place appartenait aux habiles; la fécondité, la prestesse, le charme banal des choses sues d'avance et couramment exécutées, valaient des triomphes à ces talents superficiels et sûrs d'eux-mêmes en qui se reconnaissait et s'applaudissait le vulgaire. Richesse, honneurs et renommée allaient faire resplendir d'un éclat éphémère le nom des Guide, des Lanfranc, des Piètre de Cortone. C'était contre le génie, jadis méconnu, comme une revanche prise par le talent acclamé; il semblait qu'on pût désormais courir, dans l'art, la carrière des succès faciles : l'éducation devait dès lors se transformer. Aux familiarités de l'apprentissage naïvement acceptées par les travailleurs d'autrefois, va se substituer la routine académique et ses doctrines étroites. Jadis les Masaccio, les Ghiberti, les Donatello, les Léonard, interrogeaient toujours et partout la nature vivante pour lui arracher son secret; ils en cherchaient la puissance et l'accent vrai, soit au temple, dans la foule recueillie, soit au marché public, dans l'agitation populaire : ils savaient le mouvement des fêtes comme la paix des campagnes, le luxe et le tumulte des palais princiers, comme la joie tranquille du foyer domestique. Aux grandes traditions de ces existences d'artistes pleines de la passion inassouvie du beau, succédera désormais l'exemple de ces tièdes habitudes, créées par le régime académique, qui doit engendrer pour l'avenir tant de médiocrités triomphantes. Étudier la nature, ce sera reproduire sans motif, sans but et pour acquit de conscience, l'image d'un modèle déshabillé, vu sous un jour factice, dans une étroite enceinte. On s'habituera à croire qu'un stage de plusieurs années, consacré à de pareils exercices, suffira pour faire un artiste. Ces années d'académie vaudront comme se comptent les années de salle en escrime. Un brevet de dextérité deviendra brevet de capacité, et, sous la garantie des lauriers académiques, le monde sera pour longtemps encore encombré de fausses gloires et de talents inutiles.

En dessin, dans toutes les écoles secondaires ou supérieures, l'enseignement se ressent encore de l'influence exercée par l'exemple d'un ordre de choses trois fois séculaire aujourd'hui. On a cependant commencé, et

avec raison, à varier les exercices calqués sur ceux qui étaient en vigueur dans les académies, car il ne faudrait pas croire que l'étude utile de la nature et de la tradition puisse se limiter à une reproduction routinière de la figure humaine faite dans les conditions que nous avons rappelées. L'École, dans sa généralité, est une création moderne qui ne saurait équivaloir, en matière d'art, à l'intimité de l'apprentissage autrefois cherché dans la maison d'un maître; mais on est en droit de souhaiter que, dans la voie de perfectionnement où on l'engage, elle ne se modèle pas exclusivement sur les errements académiques, dont chacun peut apprécier aujourd'hui l'insuffisance en constatant les résultats négatifs qu'ils ont amenés dans l'histoire de l'Art.

Puisque le mot d'*Arts d'imitation* (créé par la philosophie sentimentale) commence à tomber en désuétude et que, grâce à la critique moderne, on commence à admettre que, pour l'Art libre, l'imitation n'est seulement qu'un moyen, il semblerait logique de la faire précéder par l'étude et aboutir à la création. L'homme, toutefois, échappe à la rigueur de cette formule. En dessin, il invente quelquefois sans avoir rien copié d'abord, il ne le fait jamais sans avoir comparé, ni réfléchi. L'imitation littérale des objets d'art ou de la nature, précédant l'étude et imposée uniformément à tous les instincts comme régime héroïque indispensable au développement des vocations, est une idée très-incomplète et d'apparition toute récente. Nous parlons, bien entendu, de l'éducation réglementée, telle que la concevaient les habiles et insignifiants praticiens, au commencement du XVIIe siècle, en Italie, telle qu'ils nous l'ont transmise et que nous l'avons scrupuleusement conservée jusque dans ces derniers temps. Un seul homme[1], en dehors de toute spéculation oiseuse,—les résultats qu'il a obtenus comme éducateur le prouvent, — a eu le courage de mettre en doute l'efficacité absolue de la méthode académique pour étudier la nature et d'affirmer son insuffisance en indiquant ce qui devrait au moins la compléter. Il a justifié ses aperçus par l'introduction dans la pratique d'exercices nouveaux qui ont l'incontestable avantage de mettre forcément en jeu, non pas seulement l'intelligence de l'élève, mais de provoquer son initiative et de dégager avant tout son propre sentiment. Dans l'heureuse restauration du dessin de mémoire, nous voyons apparaître l'étude telle qu'on peut la comprendre en dehors de la traduction immédiate d'une forme par le crayon. Que, dans cette manière de travailler, le dessinateur ait à reproduire ce qu'il vient de copier ou ce qu'il

1. M. Lecoq de Boisbaudran, aujourd'hui directeur de l'École impériale de dessin, à Paris.

a justement pu voir, l'étude de son sujet lui devient indispensable; elle sera plus ou moins réfléchie, plus ou moins inconsciente et spontanée selon le tempérament et la sensibilité individuels, mais elle comprendra toujours une perception de l'ensemble d'abord, puis la recherche du détail nécessaire à la reconstruction et par conséquent analyse et synthèse de la forme de l'objet. Deux facultés maîtresses, l'intuition de l'artiste et l'observation de l'expérimentateur, auront été vivement sollicitées. Dans la comparaison qu'on fera ensuite du dessin de mémoire avec la figure, par exemple, qui en aura été l'objet, le double travail du sentiment et de l'intelligence s'accomplira encore. Les défauts vous ont frappé, sauté aux yeux, comme on dit, l'esprit en cherche et en raisonne la cause et la nature. On voit combien peut être substantiel et fécond ce mode d'exercice, ajouté à ceux de la reproduction textuelle, pratiquée presque exclusivement dans toutes les écoles. Généralement, lorsque les élèves abordent ces beaux résumés que la statuaire a faits de la figure humaine, ils se préoccupent surtout de la reproduction fidèle des effets du relief sous la lumière. Le plus pur de leur effort s'épuise à lutter avec les magies du clair obscur qui modifient si profondément et dénaturent quelquefois les accents de la forme, surtout lorsqu'il s'agit de la sculpture antique, base essentielle des études de la Vie dans nos écoles, parce que tout le reste peut s'y rattacher. Sous l'éclairage concentré des études du soir, les seules accessibles aux travailleurs de l'industrie, un plâtre grec prend quelquefois l'aspect d'un Ribeira. Dans les travaux de jour, où les circonstances sont moins exceptionnelles, on cherche, et avec raison, à placer l'objet sous la lumière naturelle, de telle sorte que les saillies en soient nettement accusées; il sera ainsi plus vivant et plus intelligible dans le modelé de ses plans; il offrira en outre, par l'énergie des accents de l'ombre, des indications intermédiaires entre les grandes divisions anatomiques de la forme, qui pourront faciliter le travail purement topographique de l'élève en lui offrant des points de reconnaissance plus rapprochés les uns des autres que ceux qu'il trouverait, par exemple, dans la silhouette d'une figure mystérieusement noyée dans la pénombre.

Mais il arrivera souvent alors que la poursuite du relief, obtenu par la teinte seule, et des transitions insensibles à établir du clair au plus foncé, absorberont l'application de l'exécutant, qui perdra de vue le caractère à la fois individuel et général de la forme pour insister sur les conditions particulières dans lesquelles il la voit, et, malgré la saillie parfaitement rendue de l'objet matériel, la physionomie et la beauté du sujet auront souvent disparu. C'est à cet inconvénient que doit obvier la pratique du dessin de mémoire, qui habituera l'élève à considérer la même

figure sous plusieurs aspects différents et dont les exercices successifs lui permettront de déduire l'une de l'autre toutes ces interprétations variées, et en tout cas d'en rattacher la particularité à une expression générale du type.

Depuis que les Expositions publiques de dessins des écoles ont pris, avec une certaine solennité, une importance toute nouvelle, on y a pu voir quelle somme considérable d'application et de bonne volonté dépensaient les élèves pour arriver à la copie littérale de leurs modèles. Des lithographies et des estampes d'un mérite très-contestable y sont reproduites jusque dans leurs pauvretés, avec une minutie désespérante.

On a beaucoup abusé autrefois du simple trait rehaussé de lourdes hachures. On conserve encore en province, comme souvenirs naïfs de famille, quelques-uns de ces profils à casque ridicule, dont la fadeur niaise ne fait que mieux ressortir les gaucheries d'un crayonnage empâté; on est infiniment plus habile aujourd'hui, sans être quelquefois plus sérieux, et il semble que, dans les Expositions, on se soit proposé, par la grande dimension de quelques dessins, et l'extrême fini matériel de presque tous, d'étonner avant tout le public ignorant et débonnaire qui applaudit de si bon cœur aux distributions des prix. Nous croyons qu'il serait utile de réserver, dans les études, une part plus importante aux esquisses rapidement faites, aux résumés par un trait *massé*, des formes essentielles et de la composition des œuvres d'art qu'on donnerait à reproduire, à condition toutefois d'exiger des élèves, pour ces travaux d'expression sommairement indiqués, toute la conscience et le soin qu'ils mettent à parachever d'habitude les morceaux de concours et d'exposition. Ce ne serait point seulement pour gagner du temps : le « plus vite ! » moderne n'est pas pour nous une formule sacro-sainte; mais ce serait à seule fin d'obtenir des résultats qui, s'ils attirent peu les yeux de la foule, comptent beaucoup pour l'avenir du travailleur. Dépenser autant d'heures précieuses, n'est-ce point s'écarter du but sérieux qui explique et justifie l'extension donnée à l'enseignement populaire du dessin?

La fabrique et l'atelier auront toujours leurs dessinateurs spéciaux, inspirés eux-mêmes par les artistes qui viennent à l'Industrie. Ce n'est donc point seulement pour recruter et renouveler ce personnel très-restreint que se multiplient les écoles, c'est pour élever, améliorer l'intelligence et le goût des nombreux exécutants qui, dans les spécialités diverses, auront à traduire et à mettre en œuvre de mille façons différentes ce que le crayon d'un seul inventeur aura indiqué. Savoir comprendre le caractère d'une forme ou d'un arrangement pour le résumer ou le développer au besoin, voilà ce qui est nécessaire à la généralité des produc-

teurs. Le travail de la composition lui-même doit être rapide, succinct, énergiquement accentué. La commande n'attend pas : la machine dévore la matière ouvrable ; la mode en renouvelle ou remanie constamment les formes. Il faut donc à côté de la copie, longuement élaborée, scrupuleusement fidèle, qu'on s'habitue dans nos écoles d'industriels à l'imitation vive, prime-sautière, qui sache condenser ce qu'il y a d'individuel et d'expressif dans un type ou dans une composition. Les dessins de maîtres, reproduits comme savent le faire d'excellents graveurs aujourd'hui, seraient pour cet ordre d'études un stimulant et un guide précieux. Il va sans dire qu'un choix reste à faire entre les morceaux épargnés par le temps et que les archives de l'art décoratif devraient fournir les séries d'exemples les plus utiles à un enseignement tout professionnel.

Dans un autre ordre d'idées, lorsqu'au lieu d'une instruction technique il s'agit de donner aux études littéraires des lycées un complément utile par une certaine connaissance des principaux types de la grande tradition de l'art, nous ne voyons pas pourquoi les heures, déjà trop courtes, concédées au dessin, seraient remplies par d'insignifiants exercices de crayonnage, ou par la pratique routinière qui conduit les aspirants aux grandes Écoles du Gouvernement, à une exécution passable de l'*académie* exigée comme épreuve pour leur admission. Au lieu de cet à peu près d'instruction, dont les résultats sans valeur sont condamnés aujourd'hui par une expérience de près d'un demi-siècle, ne devrait-on pas rajeunir le système d'études adopté pour le dessin resté bien loin en arrière de tout ce qui a été réalisé de bon et d'utile dans l'enseignement littéraire ou scientifique ? Si parmi les générations actuelles formées par l'éducation universitaire, une faible minorité a pu contracter quelque goût pour les arts, ce n'est pas à coup sûr dans ces cours obligatoires où ce qu'on nomme *le modèle de dessin* et la froide solennité des plâtres antiques n'ont presque jamais représenté pour l'élève qu'un épouvantail ou un ennui.

Il faut rendre à tout ce qui fait la base des études le caractère d'objets d'art et le lui conserver. Le portefeuille, dans un établissement public, ne doit rien recevoir qui puisse devenir un sujet de dérision. La tâche du professeur est simplifiée d'ailleurs devant une œuvre d'art ; c'est là seulement qu'il lui est possible de présenter à l'élève quelques développements sur le caractère ou la beauté de la forme.

Il y aurait lieu d'adjoindre aux moulages d'après l'antique de nombreuses reproductions de gravures et dessins d'après les maîtres de toutes les écoles. Rien n'empêcherait qu'un intérêt historique pût s'attacher aux croquis, ou même aux calques rehaussés qu'en pourraient faire

les élèves. Pour la série des portraits, commentaires vivants de l'histoire, les documents originaux abondent.

Un Léon X à côté d'un Luther, un Érasme en face d'un Bossuet, laisseraient forcément par le dessin, dans la mémoire, quelques notions sur les styles comparés de Raphaël et d'Albert Durer, d'Holbein et de Rigaud. Associer les souvenirs de Pascal, de Corneille et de Mme de Sévigné aux magistrales images que nos graveurs Nanteuil, Drevet, Edelinck, ont laissées des types du XVIIe siècle, ce serait en faire mieux saisir la grande physionomie.

La variété dans les études et les exemples, que nous regarderions comme très-utiles pour les cours faits dans les lycées, serait indispensable à introduire dans les écoles ouvertes au personnel de nos industries d'art.

Nous nous joignons à M. Guillaume lorsqu'il demande qu'on y donne place à des modèles résumés d'architecture, au moins comme parties dont la connaissance est indispensable à l'ajustement ornemental; comme lui aussi, nous pensons que « l'on n'est pas plus autorisé à mesurer les vrais « principes de l'art en vue des professions et selon les conditions, qu'on « ne le fait pour la grammaire, les sciences et la morale ; » cependant nous pensons que la préférence exclusive donnée dans le choix des exemples aux chefs-d'œuvre moulés de la statuaire antique n'est pas suffisamment justifiée, et qu'il serait urgent pour les besoins et l'avenir de notre art industriel d'y faire une part beaucoup plus large à l'étude historique de la décoration. Ce serait obéir au courant naturel des choses; car il est évident que dans les dessins exécutés d'après l'antique l'interprétation d'art reste bien au-dessous des modèles, tandis que dans le rendu des morceaux de sculpture pittoresque et ornementale la hardiesse et le goût des exécutants peut triompher de difficultés moins ardues.

Pour exprimer et traduire les contours et le style de telle statue grecque, il faudrait le sentiment et le crayon d'Ingres; comment dès lors proposer un pareil but à des travailleurs dont la vie est prise par tout autre chose que l'art supérieur?

La figure humaine n'est point d'ailleurs d'un emploi aussi important qu'on pourrait le croire dans la partie décorative de l'art industriel : l'ornementation, au contraire, est essentielle, au point de vue de la variété des styles qu'elle caractérise. Le matériel des écoles, pour se compléter, a donc à s'enrichir encore d'une grande quantité de pièces indispensables à l'histoire générale de la décoration. Tous les jours on publie, soit en photographie, soit en gravure ou en chromo-lithographie, de précieux documents sur ce sujet : il serait donc à désirer que la libéralité

des amateurs, les dons volontaires par les chambres syndicales ou les associations, puissent faire bénéficier le public studieux de nos écoles de l'enseignement unique fourni par les reproductions, même partielles et sommaires, des principaux monuments de l'art décoratif. Les instincts de notre jeune génération de travailleurs se fortifieraient sensiblement, si on pouvait, comme exercices de dessin, exposer dans les écoles une partie des richesses traditionnelles renfermées dans les publications spéciales que la bibliothèque-type[1] de l'*Union centrale des Arts appliqués à l'Industrie* a, pour la première fois et dans d'excellentes conditions, si libéralement offertes aux études publiques.

Dans les travaux sur l'ornementation, on exagère ordinairement l'importance du détail au détriment des combinaisons de l'ensemble. Les fleurs, les rinceaux, les entrelacs, toutes les figurations soit naturelles, soit chimériques ou dérivées de la nature, n'ont point été employées en très-grand nombre dans les chefs-d'œuvre de l'art décoratif. Avec les vingt-quatre lettres de l'alphabet, on a fait des langues. Il y a quelque chose d'analogue dans l'ornementation, dont l'élégance ou la richesse dépend bien moins du détail choisi par l'artiste, que de la distribution des masses, de l'ordre de succession des parties et de leur association dans un effet général. Aussi serait-il de la plus haute importance d'offrir aux élèves des représentations complètes de modèles de compositions dans la céramique, le bronze, l'orfévrerie, les vitraux, les tapis, les étoffes. Sur des toiles à dérouler, pouvant servir de tableaux synoptiques dans un enseignement simultané, on pourrait reproduire, à la manière du papier peint, un choix de morceaux dans chacune des spécialités de l'art industriel dont cette collection indiquerait l'histoire visible avec ses variations et ses types primordiaux. Ces modèles, de grande dimension, accrochés à tour de rôle aux murailles d'une école, fourniraient aux professeurs l'occasion de rapprochements et d'explications qui pourraient être développés dans de petits catalogues raisonnés, sur la provenance ou la composition des objets représentés. L'art industriel profiterait ainsi de l'exemple qui lui est donné par les démonstrations faites à l'aide de tableaux pareils dans les cours scientifiques. Comme filiation et physiologie des formes, les relations possibles des plus compliquées aux plus simples y deviendraient faciles à saisir. On pourrait alors faire enfin la part des combinaisons géométriques, dans l'histoire de l'ornementation.

Leur connaissance serait comme un couronnement pour les travaux de l'enseignement primaire. Il faudrait pour cela que l'enfant capable

1. Ouverte gratuitement le jour et le soir.

de dessiner déjà quelques figurations simples comme feuilles, fleurons et détails d'ornement fût, comme nous l'avons dit, pourvu au préalable de quelques notions de géométrie et exercé à en reproduire à main levée les dispositions fondamentales, telles que l'ordre angulaire ou parallèle, dans les polygones réguliers ou seulement symétriques. Si l'on veut tirer parti des tracés géométriques, il faut les considérer comme des dessins ayant, avec une physionomie propre, un rôle possible dans une composition.

Quel avantage ne trouverait-on pas alors à mettre sous les yeux des commençants des exemples puisés dans la céramique des Grecs, dans les mosaïques romaines et byzantines, dans les revêtements employés par la Perse et les Arabes qui leur montreraient l'usage que l'art gréco-latin a su faire, par exemple, du simple carré traversé par ses diagonales, ou les nombreux motifs que les Orientaux ont pu tirer de l'association de l'hexagone avec le triangle équilatéral qui s'en déduit. Considérant, en outre, les polygones définis, de composition circulaire ou symétrique, paire ou impaire, on mettrait en évidence l'expression variée qu'ils affectent lorsqu'ils sont distribués dans une composition selon les masses, les lignes et points essentiels. Le mouvement d'une forme si simple qu'elle soit, qui se déplace, change de sens et de direction, évolue autour d'un point pour former la rosace, ou se répète en suivant le cours d'une ligne, tantôt droite ou brisée, tantôt ondulée ou courbe, pour figurer soit une bordure, soit un entourage ou une frise, suffira pour démontrer à l'élève un rudiment de la composition, alors qu'il n'y aura d'exécuté qu'une simple répétition du même dessin, mais motivé par l'application à une construction élémentaire. L'élève aura bientôt compris sans effort que l'ornementation peut avec la chose la plus simple produire un effet plein de caractère. Puis viendront les observations instinctives sur les espaces à diviser, les intervalles à ménager, sur les formes nouvelles qui dérivent de motifs associés, même lorsqu'ils sont semblables.

Tous les styles de l'ornementation peuvent fournir tour à tour des formes tellement variées, que la répétition du même exercice n'offre plus le danger d'une routine banale. Que les sujets pris dans la végétation naturelle, au point de vue pittoresque, alternent avec l'étude des parties détachées de la plante et de la fleur, et qu'on les compare ensuite à des exemples pris dans l'ornementation traditionnelle. C'est le moyen de reconnaître et d'indiquer la mesure de l'altération que subit la forme naturelle lorsqu'elle doit figurer dans la composition décorative, qui montre si bien comment le détail se coordonne avec l'ensemble. On aura ainsi, en faisant toujours marcher de pair la connaissance de la nature

et celle de la tradition, touché à toutes les questions fondamentales de l'art et préparé sur des bases positives la seule éducation du goût possible pour de jeunes esprits, quand même on ne dépasserait pas le cercle des créations de l'art ornemental.

Dans l'enseignement primaire comme dans les études supérieures, la chose essentielle à respecter ce n'est pas la logique, c'est le sentiment. Tout procédé d'entraînement artificiel, malgré la simplicité apparente de sa gymnastique graduée, habituera l'élève à compter sur la vertu de la méthode, plus que sur son goût et son initiative personnels. Sans l'initiative cependant, rien ne se fait, rien même ne se conserve. Savoir mettre en jeu la responsabilité morale de chacun, provoquer l'exercice de la liberté dans l'imagination, tel est le programme d'une éducation d'art, même à l'état secondaire ou préparatoire. Il faut donc compter bien plus sur le développement dans le travail du sentiment spontané, que sur l'acquit de pratiques dont la fausse certitude empruntée au nombre n'ajoute rien aux facultés nécessaires à l'artiste. Ce qui est sain pour lui, dans l'enfance comme dans la maturité, dans l'art industriel comme dans l'art supérieur, c'est de vivre dans l'intimité de la nature et de la tradition, pour mieux les sentir et les aimer; aussi pour nous, humble ou transcendante, toute instruction d'art doit contenir une éducation morale, et, pour la fortifier et la répandre, nous n'invoquons point l'autorité stérile des formules ni des méthodes, mais nous répétons, et dans son sens le plus large, le mot du grand Goethe mourant : « De la lumière, encore plus de lumière ! »

J. GRANGEDOR.

L'ÉMAILLERIE MODERNE

ÉMAUX INCRUSTÉS.

Aujourd'hui tous les procédés de l'émaillerie sont mis en usage, depuis le cloisonné pratiqué par les Byzantins jusqu'à la peinture en émail, telle que les artistes du XVIIIe siècle l'ont usitée. Cependant il ne nous a point été donné de les voir tous réunis dans une même œuvre, comme cela nous était malheureusement arrivé à l'exposition de Londres. Une plus saine esthétique a présidé à la composition des œuvres envoyées au Champ de Mars.

C'est le dernier venu parmi les émailleurs qui s'est appliqué à la méthode la plus ancienne suivie par les Chinois. MM. Christofle et Cie se sont, en effet, inspirés des émaux cloisonnés sur cuivre qui nous arrivent de l'empire du Milieu, pour composer et décorer les services à thé et les vases dont ils ont successivement enrichi leur exposition si remarquable. Ces émaux sont plutôt des appropriations que des imitations. Si des bandes de métal rapportées et soudées sur le fond dessinent les ornements, si le dessin de ces pièces a été inspiré par celui des porcelaines et des émaux de la Chine, la disposition générale et parfois la composition en sont tout à fait européennes.

Que MM. Christofle et Cie aient eu longtemps à tatonner et à essayer avant d'arriver à la perfection, on le comprend; et cependant rien dans leurs œuvres ne laisse voir la peine. Tous leurs émaux montrent l'harmonie et la profondeur : deux qualités recherchées dans les anciens et que l'on regrette si souvent de ne point trouver dans les modernes. Les

blancs y sont remarquables par quelque chose de vitreux et de semi-transparent qui ne se trouve point dans ceux que livre le commerce. Nous constaterons ces mêmes qualités dans les émaux rouges et brun roux que MM. Christofle et Cie emploient souvent.

Si les émaux que nous venons de signaler se distinguent par une harmonie douce, telle que la donnent des couleurs aux tons rompus, ceux de M. Barbedienne se recommandent par un éclat plus intense. Les émaux cloisonnés que nous devons à cet industriel se rapprochent davantage des émaux champlevés du moyen âge, bien que les cloisons aient été obtenus à la fonte et non creusées à l'échoppe dans une plaque de cuivre. Le goût persan domine dans le dessin d'immenses cornets dont le fond rouge imbriqué est recouvert de grands feuillages allongés et de fleurons tous deux polychromes; et il se fait également remarquer dans un cabinet presque cubique dont les deux volets recouvrent des séries d'arcatures supportant des tablettes. Le goût indien, au contraire, se décèle dans une foule de boîtes, de coupes et de charmantes inutilités couvertes de palmettes qui rappellent les tissus de Kachemir. De la même inspiration procèdent deux lampes à fond bleu lapis et turquoise sur lequel courent des arabesques d'or, motif de décoration aussi riche que simple dans ses moyens d'exécution. Enfin M. Barbedienne sait heureusement combiner les tons pâles des onyx avec les tons plus soutenus d'émaux dont le dessin s'inspire parfois de l'art antique. Parmi tous ces produits de qualité excellente nous louerons surtout ceux dont le fond jaune s'harmonise à merveille avec les bleus variés qui forment le dessin.

La Société des onyx d'Algérie a pratiqué, dès ses commencements, l'alliance des marbres colorés et des émaux cloisonnés, et tout en louant, dans un précédent article, la magnificence de ses produits, nous avons cru devoir mettre ses directeurs en garde contre le défaut d'harmonie qui peut résulter de l'emploi de trop de tons divers.

Il nous faut citer l'industriel qui le premier s'est livré en France à la pratique de l'émail incrusté, et nous voudrions pouvoir le faire avec éloge. Mais s'il est arrivé à M. Le Gost, guidé par des amateurs comme MM. Carrand ou Dugué, de restaurer avec une réussite parfaite d'anciens émaux du XIIIe siècle ou de les imiter, et d'en exécuter parfois d'excellents, il nous a été impossible de retrouver, dans son exposition la trace de ces mérites. Ce que l'on appelle « le commerce » l'a absorbé et vaincu. Nous ne devinons ce qu'il a fait et ce qu'il ferait sans doute encore, si l'occasion se présentait, que dans une grande croix à fond bleu sur lequel courent des lianes portant la fleur de la Passion.

PIÈCES D'ORFÈVRERIE ÉMAILLÉES PAR M. CHRISTOFLE ET Cie.

M. Elkington, en Angleterre, s'est mis à fabriquer des émaux dans le genre de ceux de M. Barbedienne : l'imitation est flagrante, mais la forme des pièces est moins étudiée et les bronzes qui leur servent de monture et d'accompagnement offrent des bizarreries que nous n'approuvons point. Les émaux de M. Elkington ont d'ailleurs à recevoir encore de nombreuses préparations avant de perdre l'opacité d'aspect et l'acidité de ton que possèdent les matières trop pures, telles que les livre la fabrication de cette sorte de produits.

Lorsqu'en Angleterre on s'inspire d'un style oriental, c'est celui de l'Inde qui naturellement prévaut, comme on le voit par les pièces que M. Elkington a exposées.

ÉMAUX PEINTS.

Si nous remarquons dans la pratique des émaux incrustés une ornementation nouvelle servie par d'anciens procédés plus ou moins transformés par la technologie moderne, il s'en faut beaucoup que dans les émaux peints nous observions le même respect pour la tradition. Nous n'en ferions point le reproche aux artistes de talent qui se livrent à ce genre de peinture, si par d'autres méthodes ils arrivaient aux mêmes résultats que leurs devanciers du XVIe siècle. Mais ils restent au-dessous d'eux, en se refusant à essayer de leurs pratiques. Ce n'est point par un vain amour de l'archéologie et par un respect exagéré de la tradition que nous demandons aux émailleurs modernes de préparer leurs émaux comme le faisaient Léonard Limosin et tous ses contemporains; mais parce que cette préparation donne au dessin une fierté, aux grisailles une harmonie, aux émaux colorés un fondu que les leurs n'ont pas. Il est évident qu'un contour enlevé du premier coup ou redessiné à la pointe est plus net que le contour bavocheux d'une figure où l'émail a été déposé à l'intérieur d'un trait dessiné à l'avance au moyen d'un poncis. Il est encore de toute évidence que si un trait enlevé dessine les intérieurs, les différentes parties d'une figure ou d'un sujet s'accentueront à bien moindres frais et avec plus d'énergie. De plus, la teinte solide du fond reparaissant plus souvent au milieu des blancheurs de la grisaille liera mieux celle-ci avec ce fond et, en laissant tout leur accent aux lumières, donnera plus d'harmonie à l'ensemble.

M. Gobert est le seul qui semble avoir compris cette théorie, bien qu'il ne la pratique point assez. Plus que tout autre il use de la pointe dans ses audacieuses grisailles, et laisse transpercer le fond à travers les frottis des demi-teintes. Par là il se rapproche quelque peu du troisième

des Jean Pénicaud; mais la pâte de son émail plus grumeleuse n'atteint ni à la même cohésion, ni à la même fluidité, ni à la même intensité dans les blancs. M. Gobert, cependant, a fait des choses charmantes, parmi lesquelles nous citerons, avant toutes autres, les grisailles qui ornent le miroir de M. Barbedienne et les camaïeux bleus de son cartel. Ces grisailles, d'une certaine solidité dans les petites figures, perdent de la consistance et s'évaporent pour ainsi dire lorsque ces figures acquièrent certaines dimensions, comme sur les plaques à fond rouge qui décorent une cheminée de marbre exposée également par M. Barbedienne.

M. A. Mayer avait envoyé des pièces déjà vues aux Salons : le César d'après M. Émile Lévy, et la Clémence Isaure, l'un des émaux modernes où le paillon s'accorde le mieux avec la grisaille, ainsi que l'a reconnu l'administration du musée de South-Kensington en s'en rendant acquéreur. A côté de ces œuvres anciennes, M. Mayer avait exposé la garniture d'une pendule pour le château d'Anet et un certain nombre de petites plaques destinées à être montées en bijoux. Ce sont des grisailles enlevées du premier coup avec une crânerie qui les rapproche de ce qui pour nous est resté un type. La pâte de son émail est semi-translucide, et s'il employait dans ses grandes figures un peu de la pointe qu'il manie avec tant d'aisance pour modeler les camaïeux d'or, nous aurions bien peu de désirs à exprimer.

M. Claudius Popelin, un maître qui nous a donné sur l'émaillerie un traité charmant, illustré par un frontispice et des lettres ornées d'une allure si libre dans leur modelé par hachures, devrait bien transporter dans ses émaux un peu de cette liberté. *La Renaissance,* composition formée d'un grand nombre de plaques représentant des figures allégoriques et des portraits agencés dans une architecture de bois noir, se rapproche, suivant nous, plutôt des émaux des Laudin que de ceux des maîtres du siècle précédent. La cause en est précisément à cette absence de préparation par hachures qui empêche la grisaille de se lier avec le fond. Il faut aussi qu'il y ait dans la composition de l'émail noir des fonds de M. Claudius Popelin quelque chose qui s'accorde mal avec le blanc de ses grisailles, car les demi-teintes que donne ce fond, en paraissant à travers l'émail blanc étendu en couche mince, sont d'un ton gris violet peu agréable, surtout lorsqu'il est opposé au bistre rosé dont il éclaire ses carnations.

La proximité des galeries de l'Histoire du travail de celles des Beaux Arts où était exposée *la Renaissance* nous a permis des comparaisons qui n'étaient point en faveur des modernes, soit par rapport au ton, soit

par rapport au modelé, qui est bien plus franc chez les anciens. Dans les émaux de M. Popelin le modelé est cotonneux et comme formé par une foule de centres éclairés dont les blancs se dégraderaient pour se fondre ensemble. On se rend compte du reste de cet effet en lisant, dans le livre de M. Claudius Popelin, le procédé qu'il enseigne pour modeler les grisailles : « Tu prends, dit-il, au bout du pinceau une goutte de blanc, et tu la places sur le point culminant de ta lumière, groupant autour d'elle une série de gouttelettes dont la quantité, la grandeur et l'écartement sont en rapport de ton de la partie que tu veux modeler... » Ce procédé si clairement exposé devait être celui des anciens; cependant leurs grisailles n'ont point l'aspect tamponné que leur donne M. Claudius Popelin. Aussi voudrions-nous que ce dernier, dessinateur élégant et sûr de lui-même, comme l'a montré une eau-forte de *la Vérité*, publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XXI, p. 70), tentât un essai, en fendant le nuage de sa grisaille par quelques hachures noires et en accentuant son modelé par quelques traits hardis.

Il y a de grandes analogies de composition et de facture entre les émaux de M. Claudius Popelin et ceux de M. A. de Courcy, qui semble être son élève et qui le suit de près. *La Chasse*, qui a reçu une médaille au Salon de cette année, est de la même famille que *la Renaissance*. Un jeune cavalier, en riche costume du XVIe siècle, le faucon au poing, est entouré de trophées cynégétiques montés dans un cadre d'ébène. La grisaille, l'émail translucide sur paillon, l'émail coloré éclairé de blanc, — et ceci est un heureux emprunt fait à Léonard Limosin, — s'accordent difficilement dans la figure principale, qui se détache sur un fond noir. Mais les grisailles des trophées de l'encadrement, sur fond bleu violet, traitées avec plus de liberté, redessinées au grattoir, sont d'un effet plus vif et plus vigoureux.

Nous ne citerons que pour mémoire les industriels de l'émail : MM. Dotin, Robillard, Charlot et L. Berthon, qui se livrent à tous les genres, mais qui ne réussissent à peu près que les émaux translucides et les pastillages du XVIIIe siècle. Notons cependant un paysage d'un effet assez piquant dans l'exposition de M. L. Berthon[1].

Ce n'est point sans une certaine appréhension que nous abordons les œuvres de M. Charles Lepec. Son talent supérieur, l'importance et l'éclat de ses travaux lui ont acquis une grande réputation et la première des

1. En découvrant cet émailleur, loin de tous ses confrères, dans la section du « matériel des arts libéraux », nous avons trouvé du même coup un nouveau ciseleur : M. L. Faraopi, qui a remporté le prix Crozatier en 1866, pour un panneau d'ornement en argent repoussé.

récompenses. Cependant nous croyons avoir de grandes réserves à faire. La plus grande est fondée sur ce motif que le résultat atteint par lui n'est en rapport ni avec la somme du talent déployé ni avec les procédés mis si dispendieusement en usage.

Certes, faire une peinture solide et inaltérable est un résultat déjà assez important : mais il doit y avoir autre chose dans la peinture en émail, et ce quelque chose, qui résulte de la manière d'être de la matière elle-même, c'est la profondeur. Cette qualité, nous la rencontrons dans les émaux de Petitot et de Touron, les maîtres de M. Lepec, mais nous ne la retrouvons point dans les siens. Dans leurs portraits aux tons si abondants, si fins et si variés, la couleur ne s'arrête point à la surface; elle est comme noyée dans le verre : on devine l'excipient, l'émail enfin, dont par leurs glacis les peintres à l'huile eux-mêmes recherchent les effets.

C'est dans les nouvelles œuvres de M. Ch. Lepec surtout que la couleur reste à la surface. Il n'en était pas ainsi dans les anciennes, que nous avons pu leur opposer à l'Exposition même. Le portrait de femme âgée, la tête recouverte d'un voile noir, se détachant sur un fond blanc, daté de 1862; le camaïeu brun, sur fond noir, d'une jeune fille appelée Clotilde, daté de 1864, bien qu'exécutés avec une grande simplicité, sont bien supérieurs, à notre avis, aux compositions appelées *la Fantaisie* et *la Volupté*, qui ont demandé de grand efforts et d'innombrables passages au feu. Tous ces émaux, par la gentillesse banale des types empruntés trop exclusivement au monde parisien, par l'absence de tout caractère dans le dessin, par la douceur efféminée du modelé, par l'absence de toute étude dans les draperies qui recouvrent uniformément les parties inférieures des figures de femmes, enfin par la glaçure qui revêt la surface de la pièce, rappellent des similitudes malséantes avec les lithographies coloriées et vernies qui ornent les cartonnages. Nous aurions voulu ne point faire cette comparaison, mais c'est la seule qui traduise notre pensée, tout en l'exagérant.

Quelle nécessité encore d'employer l'émail pour fabriquer des plaques d'ornement dans le style indien, si ces émaux ne dépassent pas le résultat obtenu par les ouvriers orientaux dans ce produit que l'exposition des Indes nous montrait sous le nom de « papier mâché? »

Il y a cependant des choses charmantes dans ces émaux, qui ne possèdent point, à notre sentiment, le cachet d'art que nous voudrions leur voir. Il y a des fonds d'or nuageux qui semblent s'évaporer tant ils sont légers, des tons d'une finesse exquise, une foule d'eléments qu'il faudrait employer avec plus de discrétion et mettre au service d'un

dessin plus serré. Les émaux peints de M. Lepec acquerraient alors la supériorité que nous ne pouvons leur reconnaître aujourd'hui.

A côté de ces œuvres qui flattent ceux qui sont moins difficiles que nous, M. Charles Lepec a placé, pendant les derniers jours de l'Exposition, une plaque d'émail à jour, dont les éléments translucides cloisonnés par des bandelettes d'or constituent un genre de produit tout nouveau, bien que Benvenuto Cellini en ait décrit la fabrication. C'était un heureux essai dans un genre destiné à apporter de nouveaux éléments de décoration à l'orfévrerie ainsi qu'à la bijouterie vers laquelle incline M. Ch. Lepec. Aussi un Nautile en plaques d'émail peint, monté en or repoussé formant des figures, des chimères, des mascarons et des feuillages plus ou moins recouverts d'émaux, dominait-il sa vitrine.

Dans cette voie M. Lepec avait été depuis longtemps devancé par M. Ch. Duron, dont l'exposition de gemmes nous reporte aux plus beaux temps de la Renaissance. Il est impossible de montrer un plus grand goût que dans la monture d'un cratère ovale de sardoine brune, dont les anses formées de doubles rinceaux de feuillages ont pour attaches des mascarons d'un excellent style; que dans la montre de deux aiguières, l'une de sardoine orientale, l'autre de lapis-lazuli, appartenant toutes deux à M. Édouard Fould. Nous omettons un certain nombre de coupes avec garnitures ne se composant que de galeries de feuillages émaillés, qui feraient la gloire d'un cabinet et qui figuraient dans la vitrine de M. Ch. Duron et dans l'exposition de M. Beurdeley. Cependant nous ferons observer que les émaux qui revêtent l'or de ces ornements d'un si excellent style et d'une si belle exécution sont un peu clairs et moins solides de ton que sur les montures similaires des gemmes possédées par le Louvre.

Enfin M. Froment-Meurice, parmi les pièces nombreuses de sa remarquable exposition, a montré un nouveau produit renouvelé du XVIe siècle : l'équivalent des émaux en résille sur verre. Seulement, au lieu d'être parfondus dans des caisses d'or incrustées dans le cristal factice, les lacis d'émail qui enveloppent les flancs de l'aiguière fabriquée par M. Froment-Meurice sont incrustés dans le cristal de roche. Comme ce produit minéral naturel ne peut supporter l'action du feu sans se briser, il a fallu composer par parties les divers éléments à surfaces courbes de cette décoration, puis les rapporter une fois fabriqués et les fixer sur les flancs de l'aiguière destinée à les recevoir, et dissimuler les raccords le plus habilement possible.

Tout cela est supérieurement exécuté; l'ensemble en est charmant, d'un goût exquis; mais il y a là un artifice qui, quelque habile qu'il soit,

AIGUIÈRE DE CRISTAL DE ROCHE GARNIE D'ÉMAIL

Par M. Froment-Meurice.

ne satisfait pas entièrement la raison. Il semble que l'émail ne fait point un corps intime avec l'aiguière, et qu'il y a là un défaut de sincérité que nous ne cesserons de combattre dans les arts appliqués, toutes les fois que l'occasion nous en sera fournie.

C'est à ceux qui marchent à la tête de l'industrie de la conduire par les bonnes routes, et non de la tromper par le mirage des difficultés vaincues et des problèmes à résoudre.

ALFRED DARCEL.

DAVID WILKIE

omme il a lui-même pris le soin de nous l'apprendre en une brève notice, sir David Wilkie naquit au comté de Fife, le 18 novembre 1785. Ce fut dans les murs du presbytère de l'humble paroisse de Cults qu'il ouvrit pour la première fois au jour des yeux conformés pour si bien voir. Son père, dont il se trouva être le troisième enfant et dont on lui donna le prénom, n'était autre, en effet, que le pasteur de la localité. Sa mère se nommait Isabella Lister. D'un côté comme de l'autre le nouveau-né tenait au meilleur sang du pays. Originaire du comté de Mid-Lothian, sa famille paternelle vivait depuis quatre cents ans, sans jamais avoir encouru le moindre reproche dans cette province, des revenus d'un bien héréditaire qui, malheureusement, passa à une branche plus jeune, grâce à l'imprudence d'un ancêtre de notre héros. Le jeune Wilkie se représenta toujours comme un cadre béni ce domaine patriarcal. Il aimait à remonter avec lui cette longue suite d'années mystérieuses dont la lumière innocente avait éclairé tous ces défunts. Ses plus vives chimères s'envolaient toujours par là. De le racheter, de le rebâtir, — tout en respectant un vieux coin de toit dont la cheminée n'avait pas croulé encore, — de l'illustrer de peintures qui eussent retracé les vieux faits d'armes écossais, ce fut un autre rêve qui, plus tard, alors déjà que sa célébrité n'était plus douteuse, l'obséda longtemps et de sérieuse façon. Qu'on nous pardonne d'insister sur un détail : les hommes comme Wilkie ne se comprennent bien qu'à l'aide de tels commentaires. C'est dégager le trait essentiel de leur physionomie que de démontrer leur parenté avec le sol. La séve de leur talent, ils l'ont puisée en des couches accumulées à des

profondeurs saintes, et le temps lui-même a travaillé à leur formation avec assiduité.

Refusez à un bambin son polichinelle de bois peint ou son héros de carton doré, il y a fort à parier qu'il ne s'en intéressera que plus vite aux ficelles de la véritable comédie humaine. Pour être complétement intelligent, peut-être est-il nécessaire d'avoir vu la destinée à nu [1]. Combien de gens, éclairés pourtant à leur façon, meurent chaque année sans se douter qu'il y ait un *envers* aux choses! La famille Wilkie n'était pas riche. Aussi notre jeune Écossais eut-il de bonne heure sous les yeux le spectacle de la frugalité, d'une rigide épargne : leçons mâles et simples, utiles parfois au talent qu'elles servent à tremper!

Toutefois à ce que de telles leçons pouvaient présenter à l'enfant de prématurément morne il était bon aussi, d'un autre côté, que l'aimable polissonnerie des premières années vînt faire diversion. L'école buissonnière a cela d'excellent que parfois elle produit les Giotto. L'abandon et la liberté inhérents aux mœurs rurales firent donc en ce cas-ci contre-poids, avantage d'un prix infini. C'était à un mille environ de Cults, dans le bourg de Pitlessie, que s'élevait la maison d'école. Le programme d'études s'enrichit vite de deux branches importantes, la cueillette et la flânerie, grâce à ce hasard particulier. Un vieux soldat au teint cuivré, aux loques vivement colorées, passait-il sur le chemin; la cuisine improvisée de quelque gypsy laissait-elle onduler sous le ciel sa maigre colonne de fumée : c'en était assez pour creuser des abîmes de rêverie dans l'âme du jeune écolier. Naïves scènes qui, après avoir flotté d'abord en extases impalpables, se condenseront plus tard en productions de l'art! pages brillantes arrachées à une enfantine odyssée! étrange magasin d'émotions accumulées, de formes vibrantes, où les élus de la gloire n'ont plus qu'à venir puiser!

Et dans le préau champêtre, aux heures de récréation du futur académicien, quel cours intéressant s'ouvrait pour lui tout à coup! Quel plantureux doctrinal de sapience se déroulait là pour ce petit bonhomme philosophe, cette manière d'observateur à peine sevré qui, le sourire aux lèvres et les mains dans ses poches, suivait de l'œil chaque jeu de physionomie bien franc, chaque élan de joie quelque peu typique et drolatique échappé à l'un de ses condisciples emporté par le jeu! Ce n'était pas

1. « Les fils des grands sont toujours élevés en enfants gâtés : ils se sucent les doigts, se bourrent de nourriture, ne marchent que traînés par des laquais et chargés de mille brimborions; ils ont déjà de la barbe, qu'ils conservent encore toutes les crédulités de l'enfance. » (Goya.) (Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er février les intéressants articles de M. Paul Lefort.)

l'observateur lui-même, j'en répondrais bien, qui devait être le moins curieux de tous à observer. Pour l'achever de peindre, ajoutons qu'il était bibliophile à sa façon, le petit Wilkie. J'entends dire par là qu'il aimait les livres, non pas tant vraiment pour leur texte que pour ces incomparables marges d'une blancheur si provocante dont la Providence, en ses desseins subtils, semble avoir d'avance réglé la destination comprise des seuls écoliers. Tout un musée volant s'entassait donc là, haut et bas, depuis le clocher taillé menu jusqu'à la touffe d'épine ébouriffée, depuis l'Égyptienne jusqu'au vétéran, depuis le pédagogue jusqu'à la bourrique, et puis — isolément ou par file — ses petits camarades de bancs, de cris, de gambades et de récitations.

A douze ans, il couvrit de dessins les pages d'un album qu'on a conservé curieusement. L'on a remarqué que le manoir seigneurial de Crawford forme le quatrième croquis de cette série. Cela tend à faire supposer que les deux seuls tableaux de Joshua Reynolds que possédât alors l'Écosse, appendus dans quelque salle de cette résidence, avaient dès lors même frappé la vue du jeune amateur.

Après avoir complété à Kettle et à Cupar ses études de grammaire, — entre-coupées de ronds de jambe et jetés battus, — le jeune David se trouva tout à coup à son insu, — mais au jugement de sa bonne famille, — des mieux qualifiés pour se disposer à devenir un parfait théologien. Il avait alors quatorze ans. Son aïeul maternel surtout refusait de sortir du cercle étroit de cette idée unique avec cette surprenante insistance propre à de certains vieillards. De leur côté, les parents directs étaient en proie à des perplexités qui se concevront sans peine. Mais, on l'a remarqué [1], les races protestantes professent ordinairement pour les aspirations individuelles un respect dont il est à peu près convenu que partout ailleurs on tiendra peu de compte. Il était donc difficile, ces idées admises, de ne pas prendre en considération le goût décidé qui poussait vers la peinture notre adolescent. C'est ce qui fit qu'on se résolut enfin, non sans bien de l'appréhension ni bien du trouble, à l'envoyer à l'*Académie des Trustees* d'Édimbourg.

Outre Romney et même Raeburn, dont il conviendrait d'enregistrer les noms à part, deux ou trois peintres écossais s'étaient déjà, vers cette époque, acquis une renommée, non pas il est vrai, fort éclatante, mais à tout le moins digne de quelque attention. Rome n'avait-elle pas vu trôner Gavin Hamilton, même aussi Runciman? David Allan put être considéré comme le Pérugin de notre Raphaël des paysanneries. Cela suffirait à le

1. *L'École anglaise,* article WILKIE, par Léonce de Pesquidoux.

rendre le plus intéressant des trois. Faible praticien, il possédait en revanche un sens juste et même assez piquant des habitudes de la vie rustique, et l'on ne pouvait dire que ses conceptions manquassent de naïveté.

L'*Académie des Trustees* d'Édimbourg était alors dirigée par John Graham qui, lui aussi, passait pour un des adeptes de l'école naturelle. John Graham, professeur donc, ayant pris très à cœur son emploi, s'acquittait de sa tâche avec un zèle merveilleux. Les élèves qu'il sut former n'ont pas laissé que de lui faire honneur, de quelque façon qu'on ait à le juger lui-même. William Allan (il devint plus tard peintre de la cour de Russie) pouvait s'inscrire le premier. Ensuite venait John Burnet, beaucoup plus graveur que peintre, celui-là même dont le burin exquis devait interpréter Wilkie de si surprenante façon. Un auteur de scènes coquettes prises dans le cercle de la vie domestique, Alexandre Fraser, peut être marqué par nous comme le numéro trois de la série. Le quatrième mourut jeune; il était peintre de paysage et se nommait David Thompson. Le cinquième, — quelque chose comme qui dirait le moins réputé ou le dernier de tous, — était un jeune gars d'allure encore quelque peu villageoise, au parler lent, assez timide dans ses façons : cet humble personnage répondait au nom de Wilkie (David). C'était bien en effet l'émérite flâneur du chemin de Pitlessie à Cults, l'ami de cœur des vieux soudards et des Bohémiennes. Seulement, par saint Luc! les mains lui avaient, paraît-il, glissé des poches, le travail acharné auquel il se livrait ne leur permettant plus de ces inerties-là.

Sur le Wilkie de cette période William Allan et John Burnet nous ont laissé de bien précieuses notes. Si vous le voulez, nous prêterons l'oreille au premier des deux :

« A ce que je crois, ce fut, dit-il, en 1800 que je connus d'abord « Wilkie. Les études s'organisaient; nous étions ensemble à l'Académie « d'Édimbourg. On nous donna à copier des yeux, des nez, etc, d'après « la gravure, puis nous abordâmes le dessin d'après la bosse. Wilkie se « montrait habile et très-assidu; tout ce qu'il commençait, il le finissait, « et très-bien. Graham avait depuis peu réussi à se procurer d'excellents « moulages d'après l'antique. Peu nombreux étaient ces moulages, il est « vrai, et force nous fut bien souvent de dessiner les mêmes; mais c'était « tant mieux, remarquait mon condisciple, puisqu'une connaissance « approfondie de ces précieuses empreintes était le résultat le plus clair « d'une telle pénurie. Dès lors même, sa disposition naturelle à recher- « cher le caractère et l'expression se laissait voir dans tout son jour. Le « doute à cet égard n'est pas permis, si l'on consulte quelques dessins

« qu'il fit à cette époque. Je me souviens notamment d'un croquis de « *Graham lisant*, si magistralement enlevé et tellement expressif, qu'il « s'en fallait de peu que ce ne fût un miracle.

« Il n'est pas étonnant qu'un penchant si décidé pour le caractère et « pour l'observation des différents types l'ait souvent conduit dans les « foires, marchés, dans tous les lieux d'assemblées, en un mot. On con- « çoit même qu'il ait tiré de là ses matériaux les meilleurs. Ce fut en effet « là qu'il puisa cette variété et aussi cette vigueur si remarquées en ses « premiers ouvrages, qualités qui lui assurèrent la conquête du public et « surent le recommander à sa persévérante faveur. Il advint alors souvent « aussi que je le rencontrai dans une salle de *High street*, à ces expo- « sitions de gravures qui précèdent les ventes. Les pièces qui l'inté- « ressaient le plus étaient celles d'Ostade et de Rembrandt. Je doute « qu'alors il lui fût tombé sous les yeux une seule des toiles de ces « grands maîtres. Les sujets qu'il peignait ne laissaient pas que d'avoir « quelque chose à démêler pourtant, soit avec l'un, soit avec l'autre, « tenant de la grande profondeur et du puissant coloris de celui-ci, « de la belle ordonnance et de l'habileté de dessin de celui-là. »

Écoutons J. Burnet à son tour :

« Il ne lui suffisait pas d'entendre dire : « Dessinez cette main antique « ou bien ce pied antique. » Mais tout d'abord il voulait savoir à quelle « statue appartenaient lesdits membres, quelle était l'action, quel le sen- « timent. Tout de suite il découvrit ce qu'est le vrai antique. Tout de « suite il observa que de la plante des pieds au sommet de la tête l'ac- « tion, le sentiment, l'animent, y circulent. Il vit que, pour peu qu'on « méconnût ce principe, un fragment quelconque ne se pouvait plus « comprendre, et que par conséquent l'on n'en pouvait faire aucun bon « dessin. Quand il avait bien saisi la pensée de l'auteur, — jamais aupa- « ravant, — il commençait de dessiner ce qu'il avait sous les yeux avec « application et sans hâte, disant à ceux qui lui reprochaient cette sorte « de lenteur que la plus mince figure perdue dans le groupe le plus « modeste de l'œuvre quelconque d'un grand artiste a une visée et une « signification. »

Il s'était, on le voit, constitué le charitable rebouteur de cette antiquité venue à nous plus disloquée que ces invalides de Chelsea dont il nous a retracé l'image dans une de ses compositions. C'est qu'en homme et en savant Wilkie cherchait dans tout le lien caché. De bonne heure, une analyse attentive lui avait partout révélé la synthèse — qui, en somme, est la vie. Nous eussions mal travaillé, je suppose, si tout d'abord nous ne nous fussions appliqué à clairement montrer en lui le psycho-

logue et le moraliste infusant Platon dans Phidias et ne s'accommodant pas d'un effet tout pur.

Ce fut en 1804 qu'il quitta Édimbourg. Il avait donc près de dix-neuf ans quand, appelant à son aide ces oracles internes qui décident de la destinée, interrogeant sa vocation précise, sondant les difficultés, il se retrouva sur le chemin du presbytère natal. Il en était à ce premier nœud, si embarrassant pour les jeunes esprits. Qu'allait-il faire? A quoi se déterminer? A ne voir les choses que sous une certaine face, l'exemple d'Hogarth était peu encourageant. Prévoir la vanité des efforts auxquels d'avance on s'est condamné, triste expectative! Raeburn à cette heure possédait une brillante galerie de tableaux; les familles du royaume les plus qualifiées le recevaient familièrement. Peintre de la cour, Ramsay avait pu vivre de façon commode et hospitalière. Ces avantages, à quel mystère, à quel genre de précaution les devaient-ils? Tout simplement, ils avaient borné au portrait leur ambition d'artiste. Tout le secret de la comédie était là. Ainsi d'ailleurs s'était comporté Jameson avant eux. Grâce à cette prudente abdication, le salut leur était venu en poste. La mièvre palette d'un Ramsay, le mâle pinceau d'un Raeburn, avaient trouvé la destinée également sensible à ce mince sacrifice : tant il est vrai de dire que le terrestre Éden ne le cède guère au ciel des casuistes en fait d'accommodements!

Faire fond pour commencer sur autre chose que sur l'étroit pécune, sur les ressources précaires d'une famille mal guérie de ses répugnances, il n'y fallait absolument pas songer. Cela seul dut causer au jeune artiste un mortel serrement de cœur. Quel viril élan de foi ne lui fallut-il pas dans sa propre force pour que l'ombrageuse délicatesse de sa nature ne le vainquît pas en cette occasion! Heureusement les instincts indomptés de la jeunesse animaient, soutenaient dans la lutte ce mince, pâle et grand athlète, élevé dans la réserve et le renoncement.

On pense bien aussi que les matières et engins nécessaires à l'exercice de son métier ne foisonnaient pas au presbytère. Toiles, couleurs, mannequin, chevalet, rien de tout cela qui ne lui fît comme à l'envi défaut. Mais, d'ordinaire, les natures flegmatiques ne sont guère pressées d'admettre qu'on ait à se préoccuper des obstacles. Lui surtout, Wilkie, semblait avoir pris pour devise le *nil admirari*. Mener à bien, après l'avoir conçue et mûrie, une composition d'une richesse, d'une complication telles qu'elle ne devait pas admettre moins de cent quarante figures, tel était — le croira-t-on? — dès lors son dessein prémédité et formel. Un tiroir de commode entr'ouvert à propos, joint au mur de sa chambre qui se trouva là d'aventure, composèrent un chevalet dont

la solidité, selon lui, ne se pouvait assez louer. Ce fut avec la même joyeuse bonhomie que sans doute il se défit des autres menues entraves. Franchement d'ailleurs, la principale difficulté, — la vraie et la pire, — n'était pas encore là. Elle gisait en plein dans je ne sais quels scrupules religieux, sociaux même, au fond purement grotesques, mais dont l'effet n'allait à rien moins qu'à prémunir immanquablement contre toute entreprise pittoresque se rattachant à leur personne les notables du lieu. Inutile de songer à convertir les dignes gens à ces mondanités folâtres. L'astucieux Wilkie dut saisir le moment où, sous l'hygiénique influence du sermon, ces farouches magnats sommeillaient, hebdomadairement encaissés dans leurs stalles, pour en tracer sur les feuillets liminaires de sa bible de rapides croquis. Grâce à ce procédé furtif, tout son monde y passa peu à peu. Il s'agissait, en réalité, de peindre la *Foire de Pitlessie* où la plupart de ses modèles jouaient un rôle. Malheureusement, voici donc qu'un beau jour ce manége scélérat fut épié, surpris, dénoncé à qui de droit, pour devenir le point de départ d'une enquête formidable. Dieu d'Israël et de Jacob! ce fut un beau scandale ce jour-là dans la rigide et pudibonde paroisse de Cults!...

Pour un si grand coupable il n'y avait pas à hésiter. Quitter sans balancer le théâtre de ses méfaits, c'était le mieux qu'il pût faire. Aussi bien les lacs, pris de soupçon à son approche, l'évitaient; les montagnes natales le regardaient de travers. La famille comprit cela et céda une fois de plus à ses sollicitations. Ce fut en pleurant qu'elle se décida à le laisser partir pour Londres.

C'est donc à Londres que nous le retrouvons, en 1805 et dans le courant de l'été, et le voilà qui d'emblée s'éprend de ce pays où son humeur accommodante lui eut d'ailleurs vite conquis de loyaux amis. Plus sa position s'étrique, plus ses ressources diminuent, plus le cercle de ses besoins se resserre et l'étreint de façon menaçante, plus naturellement le fils du ministre se fera scrupule de rien négliger. Un jour c'est West qui voit à l'improviste entrer chez lui ce beau grand jeune homme à l'œil bleu si placide et si intelligent. Le lendemain, ce sera Flaxman ou Fuseli. Il a de plus exposé chez un marchand de *Charing Cross* deux ou trois tableaux dont quelques amateurs timides tiennent, il est vrai, bonne note, mais qui se vendent à vil prix.

Nous le voyons aussi visiter avec ardeur les différents cabinets de peinture. Si le grand Reynolds s'était souvent fait le traducteur rusé de ses propres impressions, au contraire Wilkie livre toujours les siennes avec une fidélité charmante. Aussi, rien de curieux à étudier comme ses répugnances, comme ses sympathies, à ce moment décisif:

« Je suis allé — écrit-il à son ami le graveur Mac-Donald d'Édim-« bourg — voir une collection exclusivement composée d'œuvres de « Morland, et j'en ai reçu l'impression la plus favorable. Ce peintre « semble avoir copié la nature en tout, et cela dans une manière qui « n'appartient qu'à lui. A l'aspect de ses tableaux, on croit avoir en « réalité sous les yeux les individus qu'à toute minute ici l'on coudoie « dans lès rues, et qui pour la variété, le pittoresque et le débraillé du « costume, laissent bien loin derrière eux nos paysans écossais. J'ai vu « aussi quelques tableaux de Téniers qui, pour la transparence du « pinceau, pour la netteté de la touche, atteignent les dernières limites « de la perfection humaine dans l'art. Toutes les autres peintures « paraissent brouillées près de celle-ci. Quant à Turner dont il n'est pas « qu'Allan ne vous ait parlé, je dois vous avouer que je n'apprécie « guère sa façon de peindre. Grand dessin, je le veux bien. Effet et « coloris naturels. Mais avec tout cela, il se trouve que sa pratique me « séduit peu. Bien que ses tableaux soient de petite dimension, cela « n'empêche pourtant pas qu'il ne faille aller se coller à l'autre bout de « la salle pour qu'ils aient chance de satisfaire l'œil. »

Par malheur il avait beau, le pauvre enfant, roidir sa volonté, précipiter les démarches, accumuler les études, il avait beau surtout demander au triste et fier génie de l'épargne des miracles inédits, l'effroyable prédiction de sa famille ne s'en accomplissait pas moins de point en point. Les épines de la vie l'enlaçaient de partout, le blessaient cruellement, obstruaient tout sur sa route. Commencer, qu'est-ce donc autre chose que s'adresser à des aveugles et à des sourds? « Je regorge » écrit-il naïvement à son père » de lettres de recommandation. Mes « mains en sont pleines. Et personne néanmoins qui se décide à me confier « l'exécution de son portrait, ou qui simplement exprime la moindre cu-« riosité de jeter les yeux sur ma peinture. » Tendrement héroïques, maintenant que l'heure des épreuves avait sonné, ses parents s'endettaient pour lui sans murmurer, sans hésiter même. Ainsi s'écoulèrent des mois prodigieux de longueur, périlleux et plats, de plus en plus écrasants et sombres. Tant que la lutte ne fut que dérisoire, cela alla vraiment assez bien encore. Mais il se trouva qu'à un certain moment elle parut devenir tout bonnement impossible et tellement insensée, que lui-même, Wilkie, il dut songer à abandonner le terrain.

Au moment toutefois où, presque déjà succombant à la tentation de la misère, il allait enterrer vif le rêve de toute sa vie, comme il se disposait à retourner en Écosse, il advint une chose de néant. Un tout petit fait se passa, trivial, obscur, et pourtant salutaire et capital. Un

M. Stodart, facteur de pianos, s'avisa de songer au jeune artiste. Le portrait de ce personnage était à peindre, paraît-il; Wilkie en reçut la brusque commande. Et le voilà qui d'un vif élan coupe les cordelettes de ses malles, et qui, de nouveau fidèle au sol anglais, se cramponne du même coup à sa vocation tout à l'heure en péril. Le voilà, dis-je, qui de surcroît songe à sa petite sœur Hélène, et dans ses arrangements s'émancipe jusqu'à rêver pour elle musique et piano. C'est que l'excellent et honorable homme Stodart appartenait à la race en tout temps si clairsemée — et en toute nation aussi — des hommes sincèrement bienveillants. Tant de froid courage, une si pure jeunesse, les plus hautes aptitudes aux prises avec les embarras les plus détestables, en fallait-il plus pour émouvoir les entrailles de ce bourgeois de Londres intelligent? Non-seulement il s'intéressa pour David, mais encore il le patronna énergiquement. Ce fut chez lui, M. Stodart, et à sa sollicitation renouvelée, que lord Mansfield vint voir le grand tableau de *la Foire de Pitlessie*. Le lord fut vivement frappé de la beauté de cette composition et non moins séduit, croyons-nous, par le piquant des mœurs et des physionomies dont elle gardait la fidèle empreinte. Non-seulement il applaudit fort, mais encore il alla de ce pas visiter dans son humble atelier l'artiste étonné presque jusqu'à l'incrédulité de cette chance tardive et première. Le résultat enfin de cette petite visite fut une commande, et cette commande n'était autre vraiment que celle des *Politiques de village*, tableau qui allait prochainement conquérir la plus bruyante renommée à son auteur.

Nous avons dit qu'à peine arrivé à Londres David avait su se créer d'autres sérieux amis. Tout d'abord, en effet, un vif courant de sympathie avait entraîné vers lui deux peintres, Haydon et Jackson, tous deux passionnés, jeunes, débutant comme lui péniblement dans la carrière, — camaraderie juvénile colorée au prisme d'une vraie admiration. Ces deux croyants au franc parler, au verbe enthousiaste, avaient plus d'une fois ramené Wilkie, terrassé par l'indifférence des sots, à la sûre, saine et équitable appréciation de son propre mérite. Ils prônaient même volontiers au dehors le nouveau saint par eux découvert dans le calendrier de l'Art, brûlant à qui mieux mieux leur bout de cire écourté à la pauvre petite chapelle. Ce phénomène, assez peu ordinaire pour sembler mystérieux, se produisit notamment en présence de deux raffinés délicats, de deux spirituels amateurs, la plus brillante fleur du goût anglais comme de la loyauté anglaise, bien connus tous deux de l'autre côté du détroit, lord Mulgrave et sir George Beaumont. Cette scène amena-t-elle sur leurs lèvres ce discret sourire, prélude ordinaire des réflexions sages?

On ne sait trop. Toujours est-il que de concert ils projetèrent une invasion dans le sanctuaire désigné. Là, dès le premier pas et du premier coup d'œil, à leur très-grande joie mêlée assurément d'une assez bonne dose de surprise, ils reconnurent qu'en cette occasion le mystère se compliquait au plus haut point de vérité.

C'était partie gagnée, à ce coup. Il n'était pas seulement lui-même, sir George Beaumont, un très-distingué peintre de paysage. Personne alors en Angleterre qui apportât dans l'appréciation des choses d'art un instinct critique plus délicat, un tact plus élevé et plus chaleureux. Il ne se pouvait pas non plus qu'il ne fût charmé de rencontrer en Wilkie autre chose encore que les vulgaires qualités d'un teinturier de quelque mérite. Cette hauteur de cœur et cette simplicité, ces touches de mâle réserve sur un fond d'irréprochable politesse et de douceur enfantine, émurent sa curiosité, le ravirent. C'était là aussi une originalité. Il y avait aussi là à ressaisir les traits d'une belle peinture morale, digne au premier chef de fixer l'attention de l'esthéticien subtil. Aussi la fixèrent-ils à demeure et pour jamais. Tout le monde, quant au reste, aura deviné qu'aucun des deux accomplis cavaliers ne pouvait se décider à quitter l'atelier sans avoir obtenu du peintre une bonne et solide promesse. Par cette promesse, en effet, celui-ci s'engageait à exécuter pour chacun d'eux une scène de mœurs, discrètement laissée à son choix.

Il était temps, disons-le, oui, grand temps. Car, malade et endetté, Wilkie recevait de ses parents — au comble de l'inquiétude — instances sur courriers, courriers sur instances. Tout de nouveau, les bonnes voix de la famille et de la contrée redoublaient leur séduction : on pressait sa rentrée au bercail écossais. Eux-mêmes, paraissait-il, les farouches magnats, mollissaient dans leur courroux ; le temps et les emplâtres opéraient sur le prurit de leur amour-propre : pour un habile homme — et repentant — l'aimable occasion à saisir ! Mais, — bien que l'ensemble de ces séductions présentât un riche front, — on était en 1806 ; *Somerset-House*, alors palais d'Exposition, allait ouvrir ses portes, — autre et non moins délicate conjoncture ! Le tableau des *Politiques de village* appartenant à lord Mansfield, enfin terminé, se trouvait donc à la veille d'affronter les regards d'un public d'élite — qu'il importait semblablement de fléchir.

Nous avons déjà fait pressentir, croyons-nous, la fortune de cette première bataille dont le succès, à vrai dire, ne fut pas un quart d'heure douteux. Aussi unanime qu'instantané, ce succès, que nous pourrions tout aussi bien nommer un triomphe, atteignit bientôt les proportions d'une

véritable ovation. Pendant un mois, David Wilkie alimenta toutes les conversations. Comme on ne parlait guère que de lui dans les cercles intelligents de Londres, le gros public lui-même consentit à venir s'étouffer aux alentours de son tableau. « Je redouble de soin, » écrit l'artiste à son père, « mais aussi maintenant c'est avec la certitude du succès. « A l'heure qu'il est, mon ambition ne connaît guère plus de limites. « J'ose me flatter de l'espoir qu'un jour l'Écosse sera fière de votre affec- « tionné fils. » Au rouge et à la confusion nés de l'insuccès le plus triste, à l'embarras morbide des aveux, succède un style de proclamation : révolution qui, après s'être accomplie dans les faits, se consacre par les paroles.

On ne saurait assez remarquer pourtant ce membre de phrase : « Je redouble de soin » plus gros certes de sens qu'il n'est brillant d'allure. C'est que ce jeune homme de vingt et un ans n'était pas de ceux qui se prennent à la glu des vulgaires applaudissements, ni qu'un encens banal étourdit à ses fumées. Dans cette aventure il ne consentit sans doute à voir que l'affranchissement, qu'un viatique assuré. Ces applaudissements, que marquaient-ils pour lui, sinon la fin d'embarras néfastes? Enfin, pour cette fois, la petite sœur aurait son piano. La fiancée de l'un de ses frères, officier, irait retrouver son époux aux Indes. La pauvre mère aussi recevrait, par la voie la plus prompte, quelques tonneaux de cette bonne bière de Londres, dont jusqu'alors tous les médecins lui avaient recommandé vainement l'usage fortifiant. Et quoi encore? Hélas! mon Dieu! rien de plus. N'était-il donc, quant au reste, pas ce même Wilkie qui pouvait s'écrier avec un ton de vérité si frappant : « Jamais je ne deviendrai riche. Le temps qu'emploient mes confrères à terminer dix tableaux, il me le faut, à moi, pour en préparer un seul? » Il n'était pas rare, en effet, de lui voir racler des parties entières de travail. Une main seule lui demandait des mois entiers d'observation, de labeur et d'étude. Il l'effaçait, la rectifiait, l'effaçait encore, la rétablissait consécutivement à dix reprises différentes. A voir ses compositions pétillantes de bonne humeur, cette gracieuse légèreté d'outil, ces groupes fluides pondérés sans trop de souci, distribués sur la toile avec une sorte de liberté allègre, qui ne croirait tout cela jailli comme de source, abordé de prime saut? Quelle grossière erreur ce serait pourtant là! Wilkie nous a laissé sur sa façon de faire les notes les plus minutieuses, notes qui ne permettent absolument aucune méprise à cet égard.

De toute nécessité, ce fut, l'Exposition close, un homme très-recherché, très-répandu, que le nouveau grand peintre, — plus recherché encore que répandu, à cause que le sérieux état de délabrement de ses

petites affaires n'avait pas cessé de lui faire du travail le plus opiniâtre une impérieuse condition de salut. Le cercle tout naturellement indiqué, et en effet bien congénial de ses confrères du pinceau, fut d'ailleurs celui dans lequel il réussit à maintenir ses hantises. Et de fait sa modestie ingénue, insouciante, ses façons si simples, si camaradesques, alliées à la plus parfaite dignité de conduite, avaient bien vite affectueusement groupé autour de lui la plupart de ceux que le vif de son succès eût pu offusquer de prime abord. Comme bien on le pense, Haydon et Jackson demeurèrent ses compagnons les plus intimes. Mais, en outre, nous le voyons dès lors établir des rapports suivis de fréquentation et de politesse avec Mulready, Constable, Owen, Hoppner, Calcott, Lawrence, Chalon, Phillips, Collins, Newton, Westall, toute la jeune pléiade en un mot. Ce qui ne veut nullement dire pour cela qu'il négligeât ni Flaxman, ni West, ni Francis Bourgeois, ni même Fuseli. Si donc William Beechey s'avise en un pareil moment de trêmper son pinceau dans la couleur, il va sans dire que ce sera pour retracer les traits du nouvel illustre. De longues séances seront dans l'intervalle consacrées au même objet par le miniaturiste Robertson. Et puisque nous dressons ici de bonne foi la liste aussi complète que possible des amis du peintre, pourquoi donc après tout, je le demande, passerions-nous sous silence le nom de Séguier? Holà! serait-ce, d'aventure, parce que ce nom dénote essentiellement une origine française? Par exemple! raison de plus pour bien s'en souvenir. Pourtant Séguier, — restaurateur de tableaux de son métier, et plus que probablement notre compatriote, — s'annonce à nous comme un connaisseur d'assez fine trempe, un bon juge, une conscience honnête, un œil exercé. Pour très-consulté, soyez sûr qu'il le fut. Son avis, à ce mortel, était de poids. On s'en rapportait volontiers à sa vieille expérience, et ce fut ainsi que, plus d'une fois, Wilkie se rendit docile à ses francs avis.

La plume du divin Amyot ne traîne pas, je suppose, dans tous les coins, non plus que le stylet du sage homme Plutarque. C'est assez dommage ici. Car enfin, voyons! comment, privé d'un tel secours, dignement louer un sir George Beaumont, un lord Mulgrave? Où et quand vit-on donc jamais hasard plus heureux, ces deux hautes intelligences outillées de bank-notes, ces belles âmes jumelles entourées d'un éclatant prestige héréditaire, ce couple admirable enfin réalisant au sein d'un éminent état de fortune un idéal à la Grandisson? Dans leur commerce avec Wilkie, on les voit toujours préluder aux témoignages d'une caressante vigilance par les ménagements les plus ingénieux.

Tout de bon effrayé de la prodigieuse somme d'efforts déployés par un

jeune homme si enclin à bien faire, des méditations obstinées où il se consume, du temps qu'il lui voit perdre en tâtonnements spirituels, en recherches exquises, lord Mulgrave reproche avec feu à l'artiste le peu de soin qu'en revanche il apporte à prévenir l'avilissement de ses *prix*. Dans un billet conçu à la hâte, il le conjure de prêter une attention spéciale à ce qu'il se hasarde à lui en écrire. Il enregistre les jours, il suppute les heures et les minutes. « Soyez donc logique, » semble conclure de tout cela la pensée du bienveillant lord.

De son côté, sans jamais se lasser, sir Georges écrit pages sur pages à Wilkie, pages d'une sincère éloquence, touchées à ravir. Pleines assurément des plus gracieuses effusions, ces lettres le sont souvent aussi des plus nobles conseils, des leçons les plus profitables. Citons-en un court passage, afin d'en bien montrer la force pénétrante, l'élévation et la distinction :

« Je ne connais rien de plus désagréable en peinture qu'un trop grand « *léché :* dans la nature il n'y a de tout à fait lisse que les objets polis et « le verre ; tous les autres objets empruntent une infinie variété d'aspect « aux lumières, aux reflets, aux tons rompus : nul homme peut-être n'a « mieux compris cela que Rembrandt ; et c'est ce qui donne à ses traînées de couleur, à sa manière égratignée, à son emploi répété de l'ante « du pinceau aussi bien que du couteau à palette, une si parfaite conformité aux effets de la nature et en même temps une si délicieuse magie « pour tout œil digne de goûter le charme d'un tel pinceau ; et c'est « aussi ce qui rend Wouvermans et quelques autres notables peintres « inférieurs en mérite et comparativement plats. »

Pour décider ce jeune homme, souffrant des cicatrices de sa lutte et toujours un peu valétudinaire, à suspendre pendant les beaux mois un travail pénible à l'excès pour lui, pour le décider, dis-je, à venir se recréer, se régénérer, goûter un repos délicieux dans un de ses châteaux magnifiques, le bon lord ne négligeait certes rien. Bien au contraire, il se livrait à des prodiges de tactique. Le plus souvent il lui arrivait de réussir, comme il arrive d'ailleurs à tous les bons tacticiens. Il suffisait alors qu'une lettre annonçât la prochaine venue de Wilkie à *Dunmow* pour qu'à l'instant même tout y respirât la joie. C'était fête — et fête majeure — à *Coléorton-Hall,* dès que le peintre Wilkie en avait franchi le seuil. Tout aussitôt donc mille riantes excursions faites dans les lieux circonvoisins rendaient piquant et suave l'emploi des moments. Dès le matin même il semblait qu'on partît à la conquête d'un trésor, à la découverte d'un joyau : et quel joyau n'est-ce pas, en effet, que la nature? Les belles heures fécondes! les clémentes journées! les douces jaseries sur l'art im-

mortel au sein d'une végétation romantique, en vue des cascades irisées, à l'ombre des halliers exubérants, dans les vallées du Cumberland ou le long des claires campagnes de l'Essex! Le soir, c'étaient des émotions d'un autre ordre. On lisait à voix haute Shakspeare, Addison, les poëmes surtout de ce Wordsworth que lady Beaumont admirait sans réserve : car lui-même aussi, le poëte, — notons-le, — il venait parfois s'abattre en cette calme demeure, il était un des anges intermittents de ce paradis.

(La fin prochainement.)

JACQUES DESROSIERS.

LA VIE

ET

LA LÉGENDE DE MADAME SAINTE NOTBURG

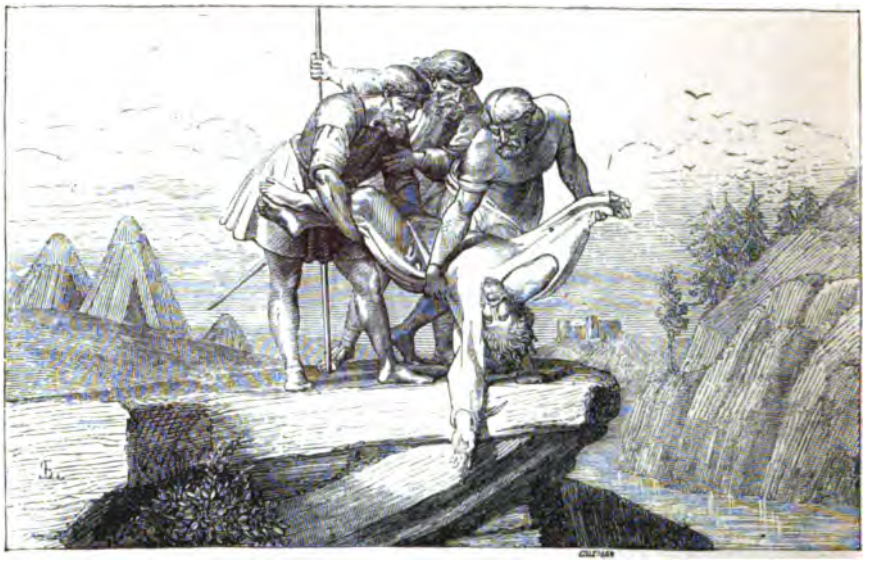
PAR M. DE BEAUCHESNE

Avec 84 gravures d'après les dessins de M. Langlois [1].

Dans les temps modernes comme dans les temps anciens, les peuples, qui ont un long passé, aiment parfois à faire un retour sur eux-mêmes. Tant que leur séve jeune et abondante les pousse droit devant eux, ils ne trouvent guère le moment de jeter un regard curieux en arrière; mais lorsque la fatigue et le besoin du repos se font sentir, ils se complaisent à remonter au delà même des époques historiques. Sous Adrien, les Romains s'éprirent des œuvres des Éginètes, et, en 1830, l'Europe se passionna pour le moyen âge. Ce mouvement rétrospectif eut pour excellents résultats de tirer de l'oubli bien des chefs-d'œuvre et de mieux faire connaître les origines de notre histoire. Mais quelques esprits ardents dépassèrent le but, en se jetant dans cette étude avec un enthousiasme inconsidéré qui avait quelque chose de la ferveur de l'apostolat. Ils s'imaginèrent qu'il était possible, par le seul effort de la volonté, de retrouver les accents naïfs des premiers bégayements de notre civilisation. Les imprimeurs, entraînés par le courant, firent fondre des caractères gothiques et publièrent des livres qui, par le style, la forme et les illustrations, avaient la prétention de rappeler ceux du moyen âge. Peu versé qu'on était alors dans les sciences archéologiques et esthétiques, qui en étaient encore à leur début, les artistes crurent avec le public avoir reconquis une nouvelle jeunesse, en singeant maladroitement les œuvres de ces époques tourmentées. Quelques oripeaux brillants, taillés d'après une mode imagi-

1. A Paris, chez Henri Plon, imprimeur-éditeur.

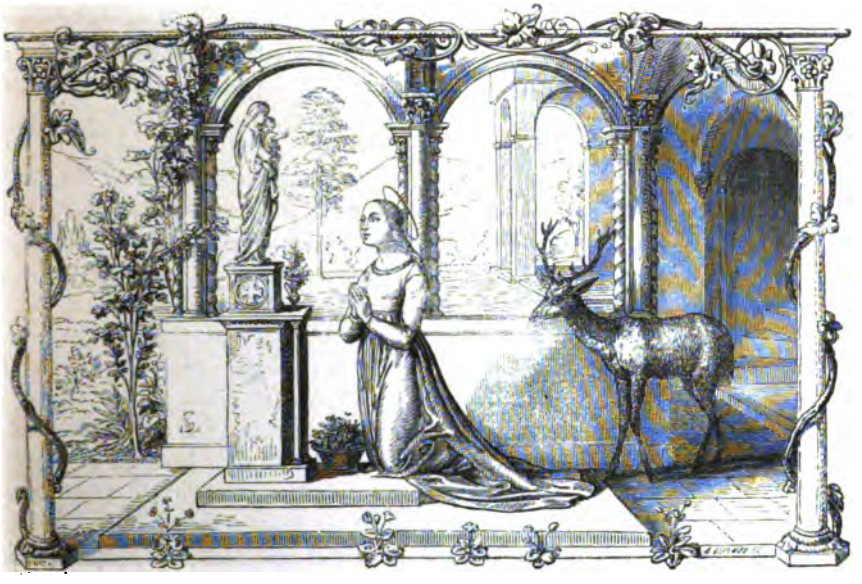
naire et jetés sur des corps munis d'un cou allongé outre mesure et de membres incapables d'agir, firent illusion et en imposèrent à tous. Mieux instruits, nous savons



maintenant que gaucherie et roideur ne sont pas synonymes de naïveté, et qu'il est aussi impossible de faire parler à une nation le langage des temps primitifs qu'à un vieillard de retrouver la grâce adorable de l'enfance. Aussi devons-nous louer

MM. Plon, de Beauchesne et Langlois, l'éditeur, l'auteur et l'illustrateur de la *Légende de sainte Notburg*, ds n'avoir point renouvelé une tentative définitivement jugée

puérile. M. de Beauchesne, en donnant à son récit une certaine tournure ancienne, sans cependant rompre avec le style moderne, avait indiqué la voie à suivre, et M. Langlois, en s'y conformant, a créé une suite de gravures remarquables. Peu habitué à manier le crayon dans un cadre étroit, M. Langlois a fait de grands dessins que nous avons admirés chez M. Plon et qui, après avoir été transportés sur bois par M. Gagnet, ont trouvé en M. Gusman un habile graveur. Dans ces dessins, M. Langlois a fait preuve d'un talent de composition peu habituel à notre époque. La *Naissance de sainte Notburg*, la *Reconnaissance de Nantilde* comme femme légitime de Dagobert, la *Séparation de Nantilde et de sainte Notburg*, la *Mort de Samo*, attestent une aptitude toute particulière pour grouper des figures et arranger une scène sans chevilles inutiles ou désagréables. La scène dans laquelle des marchands se défendent contre des voleurs scythes doit être distinguée entre toutes. Les personnages s'y meuvent sans confusion et forment, sans apparence de recherche, un groupe pondéré



avec un art infini. A ses figures, M. Langlois a donné un caractère tudesque légèrement tempéré par une distinction toute particulière à la France qui le revendique comme un de ses enfants. Élève d'Overbeck, il s'est déclaré, comme son maître, suivant de Raphaël, auquel il doit le type de sa sainte Notburg. Qui hésitera à reconnaître dans la jeune fille agenouillée devant un autel la vierge du Sanzio, qu'il a copiée jusque dans les ajustements de son costume? En un temps où l'on est si plein de tendresse pour les pastiches de maîtres vulgaires comme Caravage, Ribeira, Valentin, nous blâmerons légèrement cette imitation trop directe que tant d'autres incrimineront. Pour racheter cette faute, M. Langlois a d'ailleurs fait preuve de qualités personnelles assez grandes. On doit lui savoir gré, à une époque où un si grand nombre d'artistes cherchent à frapper le public par l'effet, le bizarre ou le tourmenté, d'avoir traduit ses pensées avec simplicité et clarté; en résistant au vain désir d'étaler une fausse érudition pour illustrer un livre imprimé en caractères gothiques.

ÉMILE GALICHON.

ÉTUDES

ET

COMPOSITIONS DE FLEURS ET FRUITS

COURS GRADUÉ POUR L'ENSEIGNEMENT,

par M. CHABAL-DUSSURGEY,

Peintre à la Manufacture impériale des Gobelins et de Beauvais[1].

Le plus savant de nos peintres de fleurs, celui de l'atelier duquel sont sortis, depuis vingt ans, les artistes les mieux armés pour les applications du dessin aux exigences de l'industrie, M. Chabal-Dussurgey, vient de formuler ses leçons dans une série d'études et de compositions de fleurs et de fruits. Ce cours, habilement gradué pour l'enseignement, offre aux élèves des séries de formes, de silhouettes, d'effets qui les conduisent sans efforts apparents des difficultés premières aux combinaisons les plus libres. Aux professeurs, il fournit, en même temps qu'une suite non interrompue d'exemples d'un goût irréprochable, les éléments d'une esthétique claire, pratique et féconde. Présentés avec cette sobriété de détails et avec cette insistance dans le choix, ces fleurs, ces fruits, ces arrangements, sortent complétement de ces suites exécutées plus ou moins d'après nature, que l'on appelait « des matériaux » et dont la copie ou la vue n'éveillait dans l'esprit que la satisfaction d'un renseignement cherché et trouvé à heure fixe.

L'enseignement général de M. Chabal-Dussurgey, — dont nous avons été l'élève pendant près de trois ans, aux Gobelins, — est basé sur une étude consciencieuse et intelligente de la nature. Le premier jour que nous entrâmes dans son atelier, ayant grande envie de nous instruire, mais ayant à désapprendre tout ce qu'on nous avait fait copier au collége, il nous mit un fusain à la main et nous donna à traduire une simple fleur de capucine. Cela nous sembla d'une facilité injurieuse. Mais lorsque, s'asseyant à notre place, M. Chabal nous eut fait remarquer que les pétales s'inséraient aussi strictement que s'attachent les membres humains; qu'il y avait tels raccourcis aussi hardis et difficiles à rendre que ceux du bras et de la jambe vus en perspective; que les masses d'ombre formaient de larges oppositions aux masses de lumière, noyant les détails sans cependant les supprimer; que le modelé faisait saillir ou fuir la forme circonscrite par la silhouette; qu'enfin une fleur avait sa tournure, sa grâce, sa force, sa personnalité tout comme un être animé; alors, nous comprîmes que l'Art ne consiste pas seulement dans

1. Dépôt à Paris, chez Villeret.

un vulgaire exercice de l'œil et de la main, mais dans l'éveil des qualités les plus subtiles de l'attention et du jugement. Lorsque, plus tard, nous lui montrions les académies que nous avions faites, le soir, à l'Académie des Gobelins, d'après l'antique ou d'après le modèle vivant, les critiques de notre excellent et grave professeur tendaient au même but C'est encore le souvenir de ses leçons qui aujourd'hui nous guide dans nos jugements, si imparfaits qu'ils soient; et nous saisissons avec empressement cette occasion de lui témoigner toute notre affectueuse reconnaissance.

Sans parler du titre, formé d'une opulente couronne de *Roses célestes,* et qui logiquement ne doit venir qu'à la fin, la série d'*Études et Compositions* s'ouvre par des *Magnolias,* fleurs qui précèdent la feuille sur la branche et dont le ton égal et le tissu épais se prêtent à un modelé très-significatif. Viennent ensuite des *Camellias,* fleurs d'un tissu plus souple, aux pétales plus nombreux, aux feuilles luisantes et plates. Les *Althéas* offrent des silhouettes plus déchiquetées, et la *Rose de Provins* des feuilles et des boutons plus mouvementés. L'*Anémone du Japon* est svelte et fraîche comme toutes les fleurs que nous a envoyées ce beau pays; les *Volubilis* se cherchent et s'enroulent avec des flexions serpentines et épanouissent leur corolle comme un cornet de porcelaine de la chine. Avec l'*Hémérocale blanche* commencent, dans ce cours dont la plume ne peut rendre brièvement la parfaite clarté, les arrangements plus compliqués, les oppositions de tons; ils sont plus sensibles encore dans l'*Amaryllis belladone* et dans la tige d'*Impériale* dont les clochettes d'or inclinées semblent célébrer, au printemps, le mystérieux hymen du soleil et de la terre.

Avec la planche XII commencent les *Études et compositions de Fruits :* une branche de *Pêcher,* chargée de ses fruits veloutés et de ses feuilles lancéolées, une branche d'*Oranger* qui plie sous le poids de ses pommes d'or et de ses fleurs qu'on dirait taillés dans l'ivoire par un artiste de l'Attique. Cette étude, ainsi que celle de *Citronnier,* qui suit, ont été prises par M. Chabal pendant un séjour qu'il fit à Nice. Celle de *Néflier,* où les fruits disparaissent à demi sous le large déploiement de feuilles mamelonnées et cambrées, offre un caractère de force tout à fait dans la donnée de cet arbre à demi-sauvage. L'*Ellébore,* au contraire, cette fleur étrange qui perce la neige pour s'épanouir à la Noël, abrite son pâle sourire sous ses feuilles métalliques.

Les *Tulipes* aux contours fermes, les *Pivoines,* la plus opulente et la plus nacrée des fleurs d'ornement, les *Reines-Marguerites,* qui rappellent les collerettes à mille plis de la Reine Margot de Navarre, forment des bouquets épais et lumineux, se montrent droites ou penchées, de face, de dos, de profil, comme les baigneuses dans un tableau de Diaz. Enfin une couronne de *Roses-thé* mêlées aux *Zinnias,* dont la masse est allégée par des épis qui débordent, clôt la première série de ce cours que M. Chabal peut doubler ou tripler à son gré.

La plupart des dessins originaux de ces études et de ces compositions étaient à l'Exposition universelle. Bien qu'exposés à contre-jour, ce qui transformait les rehauts de blanc en taches opaques, ils ont été vus et appréciés par tous les artistes.

Cette série de vingt-cinq planches a été lithographiée par M. Chabal-Dussurgey lui-même, à deux tons, c'est-à-dire avec une réserve de blanc pour les lumières. Seul aujourd'hui dans l'école des peintres ornemanistes, M. Chabal a le secret d'un modelé aussi sobre et aussi expressif. On sait que c'est à lui que, M. Ingres s'il eût achevé sa fresque de l'*Age d'or,* au château de Dampierre, comptait confier l'exécution des fleurs et des ornements. On connaît aussi les magnifiques modèles de meubles ou de décorations qu'il compose et peint pour les tapissiers des Gobelins et de Beauvais. Ils lui

ont valu cette année une médaille d'or comme coopérateur, et précédemment la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

« L'Art décoratif, écrivions-nous un jour en quelque sorte sous sa dictée, est un composé de figures, fleurs ou ornements, ayant pour base l'Architecture. L'ornement, qui n'est autre chose que l'appropriation de la figure et le plus souvent de la plante à l'objet à décorer en dérive donc naturellement, et s'il est aujourd'hui si peu d'ornemanistes créateurs, il est indubitable que cela tient à l'absence de l'étude de l'architecture. Étudions le passé dans ses lois générales, mais ne nous l'assimilons pas et revenons vite à l'étude de la nature. Là seulement est la jeunesse, la beauté, la nouveauté, la richesse; c'est la mine profonde, inépuisable. Tout est là, mais il faut apprendre à la juger, à la comprendre, et pour atteindre ce but de longues études sont nécessaires. » Ces lignes résument tout l'esprit de la publication dont nous parlons en ce moment. Nous ne saurions rien y ajouter du nôtre.

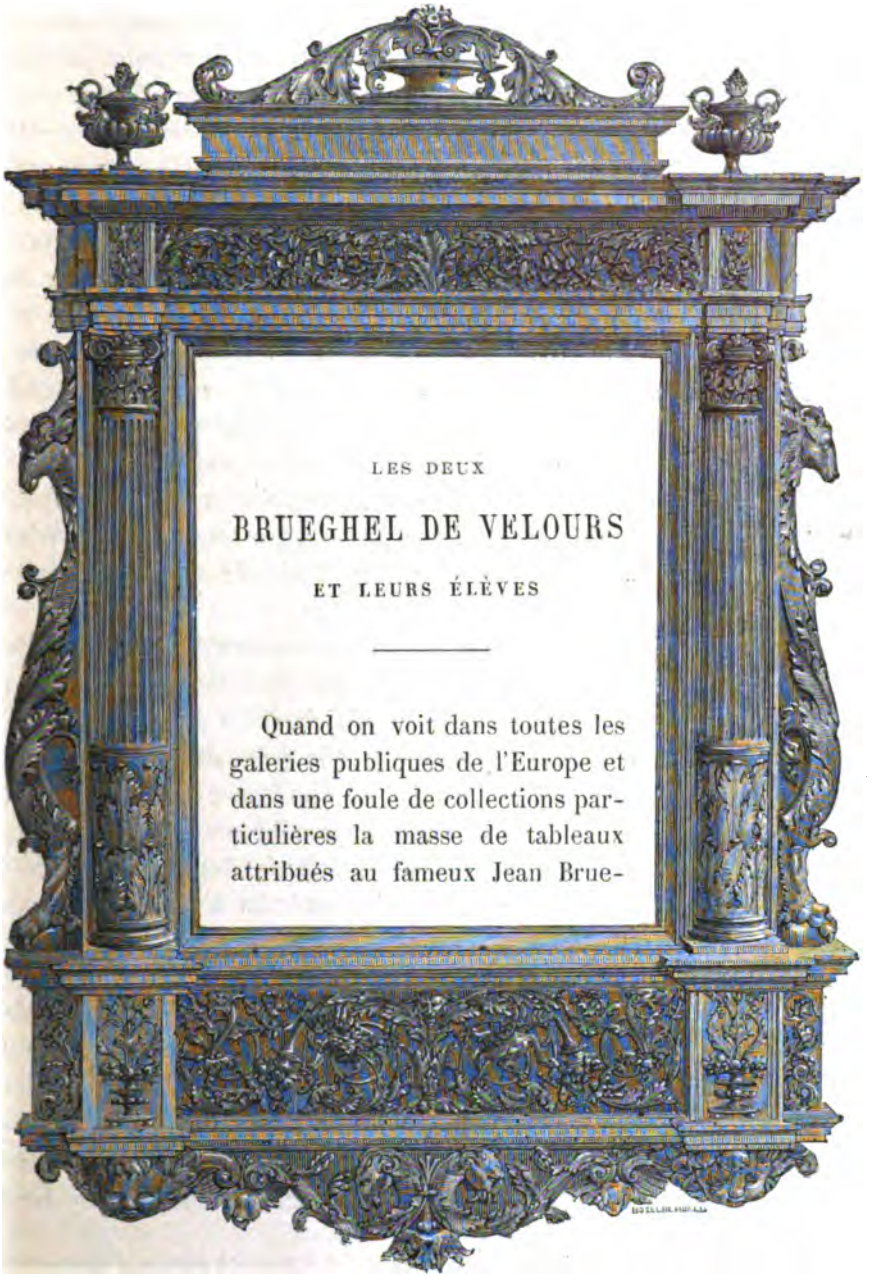
L'étude directe des fleurs est très-ardue. Les fleurs coupées posent mal; elles se fanent rapidement et l'affaiblissement progressif des pétales est, pour l'élève qui débute, une source incessante d'inquiétudes et d'ennuis invincibles. Quant à travailler en plein air, il y faut d'autant moins songer que l'angle de la lumière varie incessamment. Il y a donc un très-grand avantage à se servir, pour les premiers temps, de modèles remarquables par la pureté des lignes, la noblesse des formes, l'ampleur et la précision du modelé. Le cours de M. Chabal-Dussurgey réunit incontestablement ces qualités. L'absence des hachures est aussi un moyen excellent pour décider l'élève à se préoccuper de la relation des valeurs de blanc, de noir et de demi-teintes, et non des difficultés banales de l'exécution.

La Commission des beaux-arts à l'Hôtel de ville a été tout particulièrement favorable à cet ouvrage. La liste civile a souscrit pour les bibliothèques de la couronne. Le ministère de l'instruction publique l'a adopté pour l'école normale spéciale de Cluny, les lycées et les écoles d'adultes. Il vient d'être choisi pour l'ouverture de ces écoles de dessin que de généreux citoyens fondent à Limoges en dehors de toute action administrative. Nous n'avons donc plus qu'à le recommander aux artistes et aux amateurs et à leur demander de nous aider à faire connaître un ouvrage, dont l'absence générale de modèles sérieux pour l'enseignement double la valeur absolue.

PHILIPPE BURTY.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.



LES DEUX

BRUEGHEL DE VELOURS

ET LEURS ÉLÈVES

Quand on voit dans toutes les galeries publiques de l'Europe et dans une foule de collections particulières la masse de tableaux attribués au fameux Jean Brue-

ghel[1] de Velours, on s'étonne qu'un seul maître ait pu faire des ouvrages si nombreux et si délicatement traités, où abondent les détails, où chaque détail est peint avec le fini de la miniature. Vient-on à réfléchir ensuite que beaucoup d'autres ornent incognito d'opulentes demeures, ont été transportés en Amérique et dans l'Inde; que, depuis deux siècles une multitude ont péri, l'étonnement redouble et la fécondité de l'artiste semble merveilleuse. Il n'y a point de miracle cependant : il n'y a qu'une erreur de plus commise par les historiens. Avec quelques recherches et un peu d'attention, ils auraient appris qu'il a existé deux Jean Brueghel, le père et le fils, ayant tous les deux la même passion pour le velours, qui leur a fait appliquer le même surnom, travaillant tous les deux d'une manière identique et possédant la même somme de talent, si bien qu'on ne peut distinguer leurs œuvres, quand elles ne sont pas datées. Mais il y en a qui portent des dates, et le fils vivait encore cinquante-deux ans après la mort de son père. Comment n'a-t-on pas remarqué ces millésimes ? Pourquoi n'en a-t-on pas pris note? Parce que personne, jusqu'à nos jours, ne se souciait de la vérité en fait d'histoire : on écrivait n'importe quoi, de n'importe quelle manière.

Le premier Jean Brueghel vint au monde en 1568, comme l'atteste sa pierre sépulcrale. Il avait donc une année seulement, lorsque son père cessa de vivre. Sa grand'mère le prit chez elle pour soulager sa fille et pour égayer son intérieur. Comme elle peignait à la détrempe, c'est-à-dire cultivait la miniature, elle lui apprit elle-même le dessin et l'aquarelle; jamais il n'oublia cette instruction première et, par le fait, demeura toute sa vie un miniaturiste. Marie Bessemers, ne pouvant néanmoins lui enseigner l'usage des couleurs à l'huile, le plaça chez Pierre Goekindt, où il acheva son éducation, entouré des belles œuvres d'art que possédait son maître[2]. Celui-ci étant mort le 18 juillet 1583, lorsque le jeune Brueghel avait seulement quinze ans, le disciple retomba sous l'influence de sa grand'mère, car on ne nous dit point qu'il ait fait un troisième noviciat.

Il se mit en route de très-bonne heure pour l'Italie, selon toute vraisemblance, puisqu'il partit avant d'avoir été reçu franc-maître. Quel incident, quel motif l'arrêta en France? On l'ignore. Mais il dut y faire

1. Tous les tableaux signés de ces peintres, toutes les pièces gravées d'après leurs tableaux montrent leur nom écrit *Brueghel* ou *Bruegel;* la dernière forme est la plus régulière, le *g* ayant toujours le son dur en flamand. On voit désigné de cette manière, sur les anciennes cartes, le village qui était le berceau de la famille.

2. Karel van Mander.

un séjour assez long, attendu qu'il peignit une des scènes les plus curieuses de la Ligue, la procession militaire qui eut lieu à Paris le 3 juin 1590. Elle partit de l'église Notre-Dame. Voici comment la raconte l'historien Anquetil, dans son meilleur ouvrage : « Elle était composée d'écoliers, de prêtres, de religieux de tous les ordres, excepté les chanoines réguliers de Sainte-Geneviève et de Saint-Victor, les Bénédictins et les Célestins. A la tête marchaient Guillaume Rose, évêque de Senlis, et le prieur des Chartreux, tenant d'une main le crucifix, de l'autre une hallebarde. Ils étaient suivis de religieux qui marchaient sur deux lignes, revêtus des habits de leur ordre, et armés par-dessus, les uns de toutes pièces, les autres d'une cuirasse ou d'un simple casque, selon ce qu'ils avaient trouvé à emprunter. Leurs armes offensives consistaient en épées, en piques, en sabres et surtout en arquebuses, qu'ils maniaient avec la dextérité propre à leur état. On chantait pendant la marche des hymnes et des psaumes entremêlés de fréquentes décharges. Le légat crut devoir autoriser cette cérémonie par sa présence. Un de ses domestiques fut tué presque à côté de lui, dans une salve que firent ces nouveaux arquebusiers. Cet accident causa de la rumeur, mais elle s'apaisa bientôt, parce qu'on répandit parmi le peuple que cet homme ayant été tué dans une cérémonie si sainte, son âme s'était envolée au ciel, *et qu'il fallait le croire, parce que monseigneur le légat, qui savait bien ce qui en était, l'assurait ainsi*. Cette procession passa par les rues les plus fréquentées de Paris, et réjouit autant la populace qu'elle affligea les gens de bien [1]. »

Jean Brueghel avait donc représenté cette pieuse pantalonnade sur une image que nous fait connaître une gravure. Au fond se dessinent l'église Notre-Dame et la rue située en face, bordée de maisons à pignon et pleine d'hommes armés. Le cortége débouche dans une rue qui coupe l'autre à angle droit, en se dirigeant vers le sud. On y voit enclavée dans les habitations une petite église ou chapelle, depuis longtemps disparue. Le défilé sur cette voie compose le premier plan du tableau. La scène est tout à fait d'accord avec la description d'Anquetil. Des moines armés, des soldats, des artisans forment la mascarade. Les uns psalmodient des cantiques, les autres chargent leurs arquebuses ou les tirent ; un maladroit tue un des curieux, au grand saisissement de ses voisins et de ses voisines. A droite marche un moine portant un crucifix, devant lequel le populaire se découvre [2].

1. *Esprit de la Ligue*, t. IV, p. 52 et 53.
2. Gravé en 1788 par Louis Petit; l'estampe ne dit pas où se trouvait l'original.

Le séjour de Brueghel en France n'ayant même jamais été noté jusqu'ici, on ignore combien il dura et à quelle époque le voyageur franchit les Alpes. Un dessin du Colisée, que cite Mariette, porte la date de 1593 [1]; mais quand l'auteur le crayonna, il devait habiter depuis longtemps les provinces italiennes. A Rome, il eut pour protecteur le cardinal Frédéric Borromée, neveu et successeur de saint Charles; le prince ecclésiastique employa fréquemment son pinceau et lui fit exécuter quelques pages de faibles dimensions, qui allèrent plus tard décorer la bibliothèque Ambroisienne, à Milan. Le départ de l'artiste, son séjour continu loin du prélat, ne l'effacèrent point de sa mémoire et n'attiédirent pas les bienveillantes dispositions qu'il lui avait montrées : vers 1621, il le chargea de peindre les tableaux allégoriques des *Quatre Saisons*, qui furent ornés de personnages par le célèbre Henri van Balen l'ancien. Deux de ces images, *la Terre* et *l'Air*, décorent le Louvre; *l'Eau* et *le Feu* ont été rendus en 1815 à la ville de Milan. Si grande était l'affection du cardinal pour Brueghel de Velours, qu'il tint par procuration, en 1523, une fille de l'artiste sur les fonts de baptême. Le peintre, de son côté, garda un sincère attachement pour son bienfaiteur : dans l'inventaire de sa succession figure un portrait du cardinal.

En 1596, Brueghel était de retour aux Pays-Bas, car il fut admis cette année dans la société de secours mutuels fondée par les peintres anversois. L'année suivante, la guilde le reçut comme fils de maître. L'amour, qui ne l'avait point enchaîné sur la terre étrangère, alluma bientôt pour lui les cierges de l'église Notre-Dame. Le 23 janvier 1599, Brueghel de Velours, qui habitait alors la paroisse Saint-Jacques, épousa sous les voûtes de la cathédrale Élisabeth ou Isabelle de Jode, fille du graveur Gérard de Jode le vieux, mort en 1591; l'acte matrimonial ne donne à la mère que le nom de Paschasie. La jeune personne avait près de 22 ans, ayant été baptisée dans la même église le 31 mars 1577. Le peintre Jean Snellinck le vieux et le graveur Corneille de Jode furent les témoins.

Ce qui paraîtra sans doute bizarre, c'est que Brueghel ne possédait point encore le droit de bourgeoisie à Anvers; il l'obtint seulement le 4 octobre 1601. Pendant le mois de septembre lui était né un fils, auquel on donna aussi le prénom de Jean. Il eut ensuite une fille, que l'on nomma Paschasie, comme sa grand'mère.

En 1602, Jean Brueghel fut élu doyen par la corporation de Saint-Luc. Il servit de témoin, la même année, au graveur Pierre de Jode le vieux, son beau-frère, qui se mariait avec Suzanne Verhulst.

1. *Abecedario*, t. Ier, p. 190.

L'archiduc Albert et l'infante Isabelle, tristes dévots que n'attendrissaient pas les supplices, que ne révoltait point l'odeur du sang, mais qui avaient, comme Philippe II, le goût des œuvres d'imagination, distinguèrent promptement le mérite de Jean Brueghel. Ils l'attachèrent au service de la cour et le protégèrent en plusieurs occasions. Le 18 mars 1606, notamment, il sollicita une exemption de droits pour deux petits tableaux que les officiers des licences avaient confisqués à Ordam, l'un exécuté par lui, l'autre par un de ses élèves : ces droits, chose prodigieuse, montaient au tiers de la valeur, et étaient doublés, quand on cherchait à éluder le fisc. Brueghel demandait en outre l'autorisation d'expédier en Hollande, sans payer cette taxe énorme, dix petits morceaux qu'il avait pris l'engagement de livrer dans un espace de six mois. Le 30 mars, les archiducs renoncèrent au premier des deux impôts; comme les officiers, dans l'intervalle, sachant que l'artiste sollicitait une exemption, avaient fait vendre les peintures au Marché du Vendredi, que le panneau de Brueghel avait été payé 54 florins, celui de son élève 18, ce fut 24 florins qu'il gagna. Le 10 avril, sa seconde requête lui fut accordée, mais pour six tableaux seulement.

Le 18 juillet 1609, l'archiduc et l'infante lui octroyèrent une autre faveur : ils mandèrent au magistrat d'Anvers qu'il eût à dispenser de la garde et autres services Jean Brueghel de Velours, le peintre leur ayant fait observer qu'ils l'employaient constamment et qu'il serait retardé dans ses travaux, si on l'en détournait. Le 25 octobre suivant, le prince et la princesse renouvelèrent l'injonction aux autorités communales [1].

Quelques mois après, le miniaturiste fastueux obtint une grâce encore plus importante. Il avait prié les souverains de le nommer leur peintre officiel et de supprimer à son égard tous les impôts, attendu qu'il venait journellement dans la ville de Bruxelles par leur commandement et pour leur service, *comme il espérait le faire le reste de sa vie*. Une ordonnance du 13 mars 1610 l'affranchit de toute accise et maltôte, selon son désir. Le conseil échevinal d'Anvers crut devoir faire des objections, dans l'intérêt de la caisse municipale : il remontra que ni le célèbre cosmographe Ortelius, ni le fameux imprimeur Plantin, n'avaient obtenu immunité pareille. Les massifs bourgeois représentent que c'est déjà bien assez d'avoir octroyé ce privilége à Otto Venius et à Rubens. Si grande était leur mauvaise volonté que, pendant plusieurs mois, ils ne tinrent

1. « Chers et bien amez,

« Pour les bons services que nous faict le peinctre Bruegel, nous désirons qu'il jouisse de l'exemption de logements, ensemble de guet et de garde, dont vous advertissons, pour selon ce vous reigler. »

pas compte de l'exemption. Pour la faire exécuter, Brueghel fut obligé de se plaindre. Le 18 août 1613, Albert et Isabelle l'affranchirent des contributions ordinaires. Pour dernier avantage, le roi de Pologne Sigismond ayant acheté des peintures à Brueghel, six ans plus tard, les souverains ordonnèrent qu'on laissât passer les tableaux sans prélever aucun droit.

L'enthousiasme avec lequel les Flamands visitaient l'Italie avait fait établir au bord de l'Escaut une société dite des *Romanistes*, où, comme l'indique le terme, on admettait seulement les artistes qui avaient séjourné à Rome. Tous les ans, on célébrait un *requiem* pour les confrères décédés. Brueghel, qui était un des membres, fut élu doyen en 1609. Le jour où il donna le repas de corps habituel, Pierre-Paul Rubens entra dans la guilde.

Un fait important que nous devons signaler, c'est que Jean Brueghel comptait parmi ses élèves le jésuite Daniel Zeghers, qui devint plus tard célèbre comme peintre de fleurs et obtint la maîtrise en 1611-1612. Il instruisit encore, suivant De Bie, Luc de Wael, fils du peintre Jean de Wael, dont le fameux Van Dyck a gravé le portrait.

La première union du coloriste fut-elle heureuse? On l'ignore, mais on doit le supposer, car il perdit bientôt sa femme, et les femmes que l'on n'aime pas sont les seules qui ne meurent jamais. Au mois d'avril 1605, il épousa, en secondes noces, Catherine van Marienbourg, dans l'église Saint-André. Ce nouveau mariage fut extrêmement fécond, puisqu'il donna le jour à huit enfants, parmi lesquels nous nous bornerons à citer Ambroise Brueghel, né le 10 août 1617, qui devint un habile peintre de fleurs, et Anne Brueghel, baptisée dans la cathédrale, le 4 octobre 1620, tenue sur les fonts par Paul van Halmale gentilhomme anversois, dont il existe un portrait dû à Van Dyck, et par Jeanne de Man; le 22 juillet 1637, elle devint la femme du célèbre David Teniers le jeune. Une autre fille, née au mois d'août 1623, mérite qu'on en dise quelques mots, parce qu'elle eut pour marraine l'infante Isabelle, dont on lui donna les deux prénoms accessoires, Claire-Eugénie, et pour parrain le cardinal Frédéric Borromée : Françoise van Severdonck représenta la souveraine des Pays-Bas espagnols, et Jean de Montfort, le prince ecclésiastique. Étant devenue béguine et ayant toute sa vie marmotté des patenôtres, c'est la seule cause d'intérêt qu'elle puisse offrir [1].

Quand la biographie d'un artiste est peu connue, on se fait un devoir

1. Charles Duvivier : *Revue d'histoire et d'archéologie*, t. II: Alexandre Pinchart : *Archives des arts, sciences et lettres*, t. II; *Supplément au catalogue du musée d'Anvers*, par Théodore van Lérius, investigateur habile dans le domaine biographique et d'une patience à toute épreuve.

d'en recueillir les moindres circonstances. Le jeune Abraham Grapheus, messager de la corporation de Saint-Luc, ayant été incarcéré en 1616-1617 pour un motif que l'on ignore, les doyens de la guilde et quelques amis firent une collecte destinée à élargir le prisonnier et à payer les frais de justice. Brueghel y contribua pour six florins, somme qui ne laissait pas d'avoir quelque importance au XVIIe siècle.

La chambre de Rhétorique, dite de la Giroflée[1], comptait notre artiste parmi ses membres. Cette société remporta le premier prix de peinture dans un concours ouvert, en 1618, par la chambre du Rameau d'Olivier (*olyftak*). C'était Brueghel qui avait exécuté le morceau jugé le meilleur : il représentait un blason entouré d'une guirlande fleurie, que Van Balen le vieux, François Francken le jeune et Sébastien Vrancx avaient orné de petites figures.

Jean Brueghel menait une grande existence. Le journal manuscrit de son fils atteste qu'il vivait dans un luxe aristocratique. Indépendamment des tableaux qu'il avait exécutés lui-même ou avec ses collaborateurs habituels, on en voyait beaucoup d'autres sur les murs de son hôtel, dus à Titien, François Snyders, Jacques Fouquières, Jean Parcellis, Daniel Zeghers, au peintre de marine Corneille Claessens et à divers artistes. Son amour du faste se traduisait dans son costume par un emploi continuel du satin, de la moire et du velours; mais comme le velours dominait, ses contemporains lui appliquèrent le surnom qui lui est resté. Il chargeait de passementeries ces splendides étoffes.

La mort lui arracha des mains sa palette et son pinceau le 13 janvier 1625; il n'était âgé que de 57 ans. Il fut enseveli dans l'église Saint-Georges, près de l'autel dédié à la sainte Croix. Les enfants qu'il avait eus de ses deux mariages lui dressèrent en face de cet autel un monument de marbre noir, où était enchâssé le portrait de l'artiste, peint par Rubens, et que festonnaient des ornements dorés. L'effigie et la pierre commémorative ont disparu; mais l'inscription funèbre, qui nous a été conservée, nous apprend que Rodolphe II, empereur d'Allemagne, recherchait les travaux de Brueghel, que le peintre était modeste et joignait à un mérite peu commun d'excellentes manières.

Les enfants nés de son second mariage étant mineurs, on chargea de leurs intérêts quatre tuteurs, que l'on croit avoir été désignés dans le testament du père : Jacques de Jode, négociant et frère d'Isabelle, la

1. *Violier, violiere, violierbloem.* Il est inconcevable que les rédacteurs du catalogue d'Anvers traduisent toujours ce substantif par le mot *violette.* Ce sont les termes *viool, violen,* qui signifient violette. *Violier* a le même sens, en flamand et en hollandais, que notre mot violier, c'est-à-dire giroflée.

première femme de l'artiste; Pierre-Paul Rubens, Henri van Balen le vieux et un certain Corneille Schut, qui n'était pas le peintre de ce nom. Il exerçait l'état de pâtissier, qu'on regardait alors comme une espèce d'art, puisqu'il fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc en 1611, et avait été travailler à Rome : il présida même la société des *Romanistes* pendant l'année 1610. Ranger un pétrisseur de gâteaux parmi les artistes, le nommer leur doyen, comme cela sent d'une lieue le génie flamand[1] !

Catherine van Marienbourg, la seconde femme de Jean Brueghel, mourut peu de temps après lui, en 1626-1627, époque où les archives de Saint-Luc mentionnent le payement des frais occasionnés par son convoi. Une note de son beau-fils, Jean Brueghel le jeune, datée de 1627, constate une seconde fois son prompt décès.

Trois collections, mieux que les autres, permettent de juger Brueghel de Velours : celle de Madrid, où sont exposés cinquante-quatre ouvrages de sa main; celle de Dresde, qui en renferme trente-deux; celle de Munich, possédant vingt productions, auxquelles il faut ajouter trente et une pages conservées dans la galerie de Schleissheim, vieux château qui forme une succursale de la Pinacothèque. L'examen d'une de ces collections ou de plusieurs donne les résultats suivants.

Brueghel de Velours est un peintre en miniature. Quelle que soit la dimension de ses tableaux, on y observe le fini, l'extrême délicatesse des enlumineurs. Sa grand'mère, qui l'instruisit tout jeune, imprima à son talent un caractère définitif. Rien dans ses images n'est exécuté d'ensemble, chaque détail a été fait à part, jusqu'aux brins d'herbe, jusqu'aux feuilles des arbres. La perspective cependant ne laisse rien à désirer; les divers plans s'échelonnent dans l'espace et les lointains fuient sous le regard, comme au milieu de la nature. Avoir uni une touche minutieuse à une si grande vérité d'aspect dénote la plus profonde habileté : très-peu d'hommes y sont parvenus. Roland Savery s'épuisa en efforts inutiles pour unir ces deux éléments.

Les œuvres principales de Jean Brueghel sont peintes sur bois, et la couleur n'en a pas subi d'altération; les moins étendues sont peintes sur cuivre, et l'action du métal a communiqué aux verts une nuance glauque ou même les a transformés en bleus. Mais cette teinte d'azur ne déplaît pas : elle donne au paysage un caractère de fantaisie et transporte l'imagination dans le royaume des chimères : on s'abandonne à l'esprit des songes devant ces doux et poétiques lointains, qui ont la couleur du ciel, la grande patrie de tous les rêves.

1. Voyez les *Liggeren*, t. Ier, p. 475.

Les sujets d'ailleurs sont très-souvent poétiques : c'est le Paradis terrestre et la Création de la femme, une ruine au bord de la mer, une avenue dans les bois, le lac de Génésareth, un site des montagnes, une chapelle isolée sous des arbres centenaires, les quatre saisons, avec les déesses que la mythologie préposait à leur luxe charmant ou à leur pompe sinistre, un grand fleuve ou un bras de mer, portant des vaisseaux et réfléchissant les nuages.

Très-souvent aussi les motifs sont empruntés à la vie flamande et ont l'intérêt d'une scène de mœurs. Ils nous ramènent sur le sol des Pays-Bas. Maints tableaux dessinés par Jean Brueghel montrent au spectateur la grande rue ou la grande place d'un village, et par-dessus les maisons les branches des arbres fruitiers. Des voitures arrivent, d'autres s'en vont, d'autres sont arrêtées à la porte des auberges. Les véhicules ont tantôt la forme d'une charrette, bien que des personnages distingués se tiennent sur le devant, protégés par une bâche, et tantôt celle d'un vieux carrosse. Un gentilhomme à cheval, qui s'arrête près de la portière ou devant l'agreste équipage, ôte son chapeau pour saluer les voyageurs. Quelques moutons broutent dans un coin, et des pigeons planent au-dessus des toits.

Une donnée que Jean Brueghel aimait encore beaucoup à reproduire, c'est une grande route conduisant à une ville et animée par les acheteurs, par les vendeurs, qui se rendent au marché. On voit à Dresde une des plus belles compositions de ce genre. Elle figure un chemin dans un bois, où roulent d'anciennes voitures, où trottent des cavaliers, où marchent des piétons. Cette voie sinueuse est d'une admirable fraîcheur ; sur la droite, le lointain azuré produit le meilleur effet[1]. Un morceau gravé par Wenceslas Hollar en 1649 représente les deux bords d'une rivière ombragée par deux lignes d'arbres, auxquelles font face des maisons. La principale est une grande auberge ; une voiture s'est arrêtée devant la porte, près de laquelle deux individus sont assis sur un banc ; d'autres personnages causent avec l'hôtesse. Des promeneurs aux costumes élégants vont monter dans une barque. Un pont enjambe la rivière au fond de la perspective. La scène est charmante et composée avec un goût parfait. Le duc de Praslin possédait au siècle dernier une *Route de Flandre*, probablement une route de la Campine, où de vastes bruyères bordaient le chemin ; à en juger d'après la gravure, ce devait être un magnifique travail.

Regardez maintenant cette fête de village, qui est en même temps un

1. N° 745.

marché[1]. Les personnages et les bestiaux animent une grande rue habituellement solitaire, car le gazon y pousse comme au milieu des bois; elle est bordée de maisons entremêlées d'arbres. Devant les auberges, une foule joyeuse mange, boit, se gaudit, chante, cabriole au son des cornemuses. Sur le terrain libre, des chevaux parfaitement exécutés, des hommes, des femmes, des vaches, des enfants, toutes sortes d'individus forment d'autres groupes pittoresques. C'est un petit monde sur une plaque de métal qui a seulement quinze pouces de long et dix de haut.

Arrêtons-nous devant ces deux pièces capitales; Jean Brueghel n'en a sans doute pas fait de dimensions plus grandes[2]. L'une figure le Christ au bord du lac de Génésareth, monté sur une barque, d'où il instruit la multitude[3]. La nappe d'eau, qui se déroule à droite, est spacieuse comme une mer; à gauche se dressent le rivage montagneux, des arbres magnifiques, une tour sur une éminence, puis, dans le lointain, une chaîne de bleuâtres sommets; toutes sortes d'heureux accidents varient ce paysage. Les acteurs, plus grands que sur les autres panneaux du maître, sont d'une facture excellente et d'une diversité qui lutte avec la nature; chaque personnage est exécuté à part, avec son type, sa pose, son geste, son costume, qui ne ressemblent pas à ceux du voisin. Il y a des hommes, des femmes, des enfants et même deux capucins, les Brueghel se souciant peu de la chronologie! Certains personnages écoutent le novateur hébreu, d'autres font force de voile pour venir entendre sa parole; mais la majorité ne s'en préoccupe guère : ceux-ci apportent leur pêche au rivage, ceux-là vendent du poisson ou en font cuire; le reste cause et se promène. Le travail est d'une netteté prodigieuse, la couleur splendide et admirablement conservée. Peut-être les ombres et les lumières forment-elles une opposition trop dure, excès qui étonne chez un peintre si moelleux, mais qui est très-commun au XVIe siècle.

Le pendant de ce morceau représente un marché dans une ville, au bord de la mer ou d'un grand lac[4]; ici encore, la nappe d'eau est cernée par une chaîne de montagnes bleuâtres. Si on comptait les personnages, on en trouverait au moins trois cents. Ils forment les groupes les plus variés : il y a des boutiques en plein vent, des bateleurs, des ripailles, des danses, des querelles, des achats et des ventes, des couples amoureux, des voitures qui arrivent, des barques pleines de monde. Les

1. Musée de Dresde, n° 755.

2. Elles ont, l'une et l'autre, 4 pieds 4 pouces de large, 2 pieds 10 pouces de haut.

3. Musée de Dresde, n° 744.

4. Musée de Dresde, n° 736.

épisodes ne sont pas très-spirituels; mais toute cette foule vit, cause, batifole; la scène est gaie, la couleur splendide, quoiqu'on y observe, comme sur le premier tableau, le contraste exagéré de l'ombre et de la lumière. L'auteur probablement tenait beaucoup à ces deux œuvres, car elles sont exécutées d'un pinceau très-ferme. Quel énorme labeur! Et quels peintres expéditifs que les anciens Flamands! Pour faire deux œuvres si compliquées, un artiste de nos jours demanderait trois ans et plus; Brueghel y a peut-être consacré six mois.

Outre les deux espèces de sujets que nous avons mentionnés tout à l'heure, un grand nombre de ses tableaux mettent en scène des données mythologiques. Ainsi le musée de Berlin renferme une très-belle page, qui montre au spectateur la *Forge de Vulcain*. Le dieu martèle un bouclier, pendant que Vénus et l'Amour lui tiennent compagnie. Autour d'eux sont éparpillées des armes défensives et offensives, parmi lesquelles se trouve un canon. Au second plan, les cyclopes battent le fer; dans le lointain, une montagne vomit des flammes. On attribue les figures à Rottenhammer [1].

Un second morceau, la *Fête d'Ariane*, a plus de mérité encore. Assise devant Bacchus, au milieu d'un bois que forment des arbres fruitiers et des arbres ordinaires, la belle Ariane prend des fruits dans une corbeille que lui présente un faune. Les satyres, les nymphes, les enfants, qui apportent des fruits et des fleurs, paraissent vouloir célébrer le triomphe de la favorite. Dans le lointain, un autre groupe amène un âne pour lui servir de monture. Les personnages sont également attribués à Rottenhammer, qui aida si souvent Brueghel de Velours [2]. Leur collaboration a produit cette fois une œuvre excellente.

Au reste, il n'est guère de motifs que le peintre délicat n'ait traités. Le Louvre possède de lui une œuvre historique, la *Bataille d'Arbelles* [3], où fourmillent les personnages; le musée de Madrid, une guirlande de fleurs entourant la Vierge et son fils, peints par Rubens. Voilà les deux extrémités de la gamme que le talent peut parcourir, le sang qui coule, des fleurs qui s'épanouissent; eh bien, le coloriste ingénieux a réussi dans une donnée comme dans l'autre. La couronne printanière, que je n'ai pas vue, excite l'enthousiasme d'un voyageur moderne, M. Clément de Ris. « C'est vraiment magnifique! s'écrie-t-il. Les accessoires de Brueghel soutiennent la comparaison avec le sujet principal,

1. N° 678.
2. N° 688.
3. N° 60.

traité dans une gamme des plus étincelantes. Je ne puis en faire de meilleur éloge. Il y a au Louvre (n° 429) un tableau semblable, mais terne auprès de la *Guirlande* de Madrid. Jusqu'ici Van Huysum était pour moi le premier peintre de fleurs : j'avoue que je lui préfère Brueghel, depuis que j'ai pu contempler ses tableaux de Madrid. Avec une délicatesse aussi précieuse, un éclat aussi velouté, il tombe moins souvent dans ces tons de marbre que l'on retrouve quelquefois chez Van Huysum. C'est pourquoi je lui accorde la préférence[1]. »

Quand on examine les fêtes, les danses, les marchés, les scènes rustiques, en un mot, peintes par Jean Brueghel, on se dit que pour traiter des sujets analogues les Teniers n'ont pas eu besoin d'une grande initiative.

Brueghel de Velours forma deux élèves, qui non-seulement profitèrent de ses leçons, mais peignirent d'une manière absolument pareille. La similitude complète de leurs tableaux et des siens les lui a fait tous attribuer. Leur souvenir a même été si profondément noyé dans sa gloire, qu'on n'a jamais imprimé leurs noms, que leur existence n'a été connue de personne. Le premier, qui était son fils, portait le même prénom que lui et fut, comme lui, surnommé Brueghel de Velours ; le second, Abraham Gouvaerts, membre aussi de la corporation anversoise, qui le choisit pour doyen, paraît avoir joui d'une grande considération pendant sa vie.

Jean Brueghel le jeune vint probablement au monde le 11 septembre 1601, car il fut tenu sur les fonts de baptême le 13 du même mois, à l'église Saint-Georges, par Antoine Levyns et Barbe Olimaers[2]. Il apprit la peinture dans l'atelier de son père, dont il s'appropria si bien le style, que l'on n'a jamais distingué leurs tableaux, qu'on les a tous crus de Jean Brueghel le vieux. Selon l'usage de cette époque, il franchit les Alpes pour aller contempler ou étudier les œuvres italiennes. Mais elles n'eurent aucune influence sur lui : le jeune peintre demeura, comme son père, un miniaturiste flamand. Son cousin germain, Luc de Wael, qui l'avait précédé dans la Péninsule, lui rendit à Gênes et à Turin tous les services en son pouvoir. Tombé malade à Milan, Brueghel fut recueilli dans le palais de l'archevêque Frédéric Borromée, le cardinal qui avait protégé son père et l'aimait encore après vingt-cinq ans de séparation.

L'absence du jeune artiste n'empêcha point sa sœur utérine d'épouser à l'église Saint-Georges, le 23 février 1624, le peintre Jérôme van

1. *Le Musée royal de Madrid*, pages 122 et 123.

2. Fragment généalogique de la famille Brueghel, dans le cabinet de feu Van der Straelen, à Anvers.

Kessel. Le mariage eut pour témoins Jean Brueghel le vieux et Jean van Kessel, parent du prétendu. Cette union donna le jour, en 1626, au fameux peintre Jean van Kessel[1].

Le voyageur dut apprendre au delà des Alpes la mort de son père, et les communications étant alors très-lentes, il l'apprit peut-être fort tard. Il s'achemina seulement vers la Belgique plusieurs mois après : le 12 août 1625, il rentrait dans sa ville natale. Quand les bienséances le permirent, Brueghel le jeune s'affilia, en même temps que son beau-frère Jérôme van Kessel, à la chambre de Rhétorique dite de la Giroflée. L'amour, qui l'avait laissé libre au delà des Alpes, l'enrôla, comme Brueghel le vieux, presque aussitôt qu'il fut revenu sur les bords de l'Escaut. Il épousa donc, le 5 juillet 1626, dans l'église Notre-Dame (quartier sud), Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens et de Sara Goetkint. Des relations de famille avaient préparé cette noce, car la jeune personne descendait de Pierre Goetkint le vieux, qui avait enseigné quelque temps la peinture à Jean Brueghel le père. Le couple eut pour témoins Brueghel d'Enfer et Abraham Janssens.

Le père de notre artiste faisait souvent exécuter les personnages de ses tableaux par des peintres qui cultivaient spécialement la figure. Son héritier suivit cet exemple. Il eut pour collaborateurs Pierre-Paul Rubens, Van Thulden, Abraham Diepenbeck, François Wouters, Henri van Balen le vieux, Jérôme van Kessel, son beau-frère, et Abraham Janssens, son beau-père. Le dernier lui prêta son concours, en 1627, pour un grand morceau représentant la *Déesse Flore*, au milieu des brillantes productions que les anciens nommaient ses filles. L'année précédente, le duc de Savoie lui avait acheté une de ses images à la fois coquettes et naturelles. L'archiduc Léopold, gouverneur des Pays-Bas catholiques et grand amateur de peinture, lui commanda plus tard un morceau. En 1630-1631, Jean Brueghel le jeune fut élu doyen de la corporation anversoise. On n'a pas encore pu découvrir l'époque où il termina ses jours, mais il vivait encore dans l'année 1677. Il eut plusieurs enfants, deux desquels tinrent la palette ; nous ne suivrons point leurs traces : les familles cultivant alors la peinture de père en fils, comme les autres professions, l'historien ne doit s'occuper que des talents exceptionnels.

L'existence même de Brueghel le jeune étant demeurée inconnue, on n'a pas recherché ses tableaux, on n'a pas étudié sa manière. Trois ouvrages du musée de Dresde, par bonheur, suffisent à eux seuls pour faire connaître son style. Un de ces ouvrages, qui représente une petite vue

1. *Supplément au catalogue du musée d'Anvers*, p. 24.

agreste, une auberge de campagne et un charretier conduisant trois chevaux, porte la date de 1641, suivant le mot *Brueghel* tout court. En 1641, Jean Brueghel le père était mort depuis seize ans. Le second morceau figure un paysage boisé, avec une lointaine perspective, et offre la signature : *Brueghel* 1642. La troisième page montre une haute tour au bord de la mer et un pêcheur occupé sur le premier plan; on y voit reproduits le nom et le chiffre que je viens d'indiquer. Brueghel de Velours était donc mort depuis dix-sept ans, lorsque son fils exécuta ces deux tableaux[1]. Or on y observe exactement la même manière de travailler que dans les œuvres du père. L'idée n'est venue à personne qu'ils fussent d'une autre main. Étonné par les millésimes, M. Julius Hübner les a signalés en rédigeant le catalogue, mais il n'a pas soupçonné que les morceaux pussent avoir été faits par un autre peintre. La seconde composition, la vue d'un site dans une forêt, ne le cède en rien aux productions les mieux réussies de Jean Brueghel le vieux : c'est un charmant paysage, d'un fini admirable et d'un grand effet.

Comment a-t-on pu identifier à ce point deux personnages différents? Lorsque la première édition d'Houbraken parut en 1718, l'assimilation était déjà complète. L'historien hollandais ne soupçonne pas qu'il a existé deux Brueghel de Velours. Voici, je pense, de quelle manière s'est produite la confusion. Le public ayant fort goûté les ouvrages du père, le fils trouva sans doute commode et avantageux de ne pas en distinguer les siens. Une réputation établie facilite toutes les transactions. Brueghel le jeune vendait probablement ses images plus cher, quand on les croyait de Brueghel l'ancien, et les marchands de tableaux les plaçaient mieux. Le peintre et les brocanteurs se gardèrent bien, par suite, d'empêcher les méprises. Tant que le fils vécut, les amateurs d'élite surent qu'il travaillait, achetèrent ses productions en connaissance de cause et s'amusèrent de l'ignorance du public. Après sa mort, les initiés parlèrent de lui pendant une vingtaine d'années, puis cessèrent de vivre à leur tour, et le silence, comme une mer obscure, engloutit sa mémoire. Les souvenirs s'effacent promptement chez un peuple sans littérature, qui n'aime pas écrire et lit très-peu. Maintenant que l'attention est appelée sur Brueghel de Velours le jeune, on lui restituera sans doute quelques-unes de ses œuvres, mais la ressemblance extrême de la facture laissera indivise entre lui et son père la propriété du plus grand nombre, circonstance bizarre dont on ne trouverait peut-être pas un second exemple dans l'histoire de la peinture.

1. Nos 1739, 1740 et 1741.

Elle devient plus piquante et plus extraordinaire encore par l'entrée en scène d'un autre sosie, demeuré jusqu'à présent aussi inconnu que le premier. Quel historien des beaux-arts, quel dictionnaire biographique a mentionné Abraham Gouvaerts? C'était cependant un homme de la plus grande habileté, qui non-seulement peignait dans la manière de Jean Brueghel le vieux, mais lui disputait la prééminence. Au musée de Brunswick, c'est à lui que reste l'avantage. Son panneau, qui figure les *Quatre Éléments*, paraît aux spectateurs inattentifs un Brueghel de premier ordre : il éclipse les deux morceaux du maître que renferme la galerie. La signature et la date ne laissent aucun doute sur son origine : *A. Gouvaerts* 1624[1]; le millésime et certains renseignements dont nous donnerons plus bas connaissance au lecteur prouvent qu'il était le disciple de Jean Brueghel le père. Voici comment il a ordonnancé le tableau : le lieu de la scène est un paysage boisé; un roc s'y élève, percé d'une grotte où l'on forge des armes; devant la grotte des cultivateurs assis se reposent et boivent : leurs instruments agrestes sont déposés près d'eux. Quatre nymphes, derrière lesquelles les arbres forment tapisserie, symbolisent les quatre éléments : la première porte un flambeau allumé; la seconde, une corne d'abondance et un citron (une couronne de fleurs est posée sur ses genoux); la troisième a pour insigne un poisson. Derrière ces figures assises, la quatrième, qui se tient debout, est qualifiée par l'oiseau de paradis perché sur sa main droite. Des légumes et des fruits jonchent autour d'elles le gazon en fleur. Les arbres du premier plan portent des fruits, des rameaux de vigne grimpent à leurs branches. Quelques oiseaux y sont perchés; d'autres planent dans l'air. Sur un fleuve, qui descend des montagnes par lesquelles se termine la perspective, nagent tranquillement des palmipèdes.

L'exécution est d'une rare beauté. On trouverait malaisément des feuillages peints avec plus de délicatesse et de vigueur : quoique toutes les feuilles aient été dessinées l'une après l'autre, l'ensemble a une harmonie, une fermeté prodigieuses. Les terrains, les fleurs, les oiseaux révèlent la même patience, flattent aussi la vue de leurs tons magnifiques. Les personnages, au contraire, sont touchés avec mollesse et d'un pinceau timide. On voit que l'exécution des figures embarrassait l'auteur, qu'il aurait eu besoin d'un auxiliaire.

Dans quelle année vint-il au monde? Je l'ignore. Mais il était probablement le fils d'un marchand de tableaux, Jean Gouvaerts, qui faisait partie de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, où il avait été admis en

1. Prononcez *Gouvartss*; l'*u* est placé au-dessus du *v*.

1600, et qui mourut en 1616 [1]. Abraham fut reçu, comme fils de maître, en 1607 [2]. Il était affilié à la chambre de Rhétorique, dite de la Giroflée, ainsi que le prouvent les comptes de l'association. En 1616-1617, il admit comme élève un certain Jean Groenrys. Quatre ans après, en 1621-1622, il se maria et dut acquitter à ce propos une taxe de six florins, par ordonnance de la chambre, dit le *Liggere*, contribution assez bizarre. Pendant la même période, Gouvaerts, ayant assisté au festin annuel que donnait la guilde, paya pour sa part 4 florins. En 1623-1624, la société lui conféra le titre de doyen. Cet honneur augmenta sans doute son influence, car trois débutants se firent inscrire cette année parmi ses élèves : Nicolas Aertsen, Gysebrecht van den Berch et le fils du célèbre François Snyders, qui portait le même prénom. Les registres de la guilde contiennent cette note : « Le 3 octobre, reçu d'Abraham Goeyvaerts (peintre), qui a rendu compte ce jour-là de toutes les amendes encourues par les sociétaires, pendant son année de service, la somme de 15 florins 10 sous. » Une note de l'exercice suivant (1625-1626) complète celle-là : « Reçu encore d'Abraham Goeyvaerts (peintre), par suite de la reddition de ses comptes, le somme de 6 florins. » Déjà la mort s'apprêtait à le frapper : les *Liggeren* constatent que la vie l'abandonna entre le 17 du mois de septembre 1626 et le jour correspondant de l'année 1627. Les déboursés de la guilde pour son convoi montèrent à 5 florins. Il avait légué à la corporation une somme de 36 florins, qui se trouve ainsi relatée sur les comptes : « Reçu de la succession d'Abraham Goeyvaerts (peintre) 36 florins, dont il a été payé, par ordre des anciens doyens et du prince, aux personnes qui ont porté le corps du défunt, 6 florins; reste aux doyens 30 florins. »

Abraham paraît avoir eu des frères plus jeunes que lui : en 1617-1618, Melchior Gouvaerts fut reçu dans l'atelier de Jean Fleerdin; en 1620-1621, Jean-Baptiste Gouvaerts entra dans celui de Henri van Balen le vieux.

Voilà les seuls détails que j'ai pu recueillir sur un maître ignoré de tous les historiens; s'ils sont arides, ce n'est pas ma faute, mais celle des Anversois, qui n'ont jamais consacré une ligne à leurs grands hommes. Au lieu d'écrire les plus sots poëmes, les chambres de Rhétorique eussent mieux fait de conter des biographies. Je n'ai vu d'Abraham Gouvaerts que le panneau de Brunswick, mais il a une importance capitale, et son mérite légitime une double induction : ou l'auteur, pour mieux vendre

1. Les registres le nomment notamment tantôt *Godevaerts* et tantôt *Goeyvaers*.
2. Son nom est écrit *Goyvaert*.

ses peintures, a omis de les signer, comme Jean Brueghel le fils; ou les marchands de tableaux, voulant obtenir le même résultat, ont fait disparaître sa signature : elles ont ainsi passé, elles passent encore pour des productions de Jean Brueghel le père. Et comme Abraham Gouvaerts a dû en exécuter un bon nombre, il est manifeste qu'une partie des ouvrages, qui, dans les galeries publiques et dans les collections d'amateurs, portent le nom du maître, sont de l'imitateur : la fidélité de l'imitation a voué l'artiste au plus profond oubli, et personne ne le connaît en Europe.

Deux sosies pour un peintre, si pleinement confondus avec le prototype, c'est déjà beaucoup, c'est déjà un phénomène surprenant. Eh bien, il y en a d'autres qui ont produit une illusion tout aussi complète. Parmi les nombreux tableaux des Brueghel que possède la galerie de Schleissheim, on voit deux panneaux du même style, représentant la création d'Ève, puis la première femme avec Adam au milieu du paradis. Aucun visiteur ne les suppose d'une autre main; ils ne le cèdent aux œuvres authentiques de Jean Brueghel le vieux sous aucun rapport. Le dernier passerait même pour une de ses plus délicates peintures. L'un et l'autre pourtant sont signés : *Phil. le Clerc*. Ce nom indique évidemment l'auteur des images. Qu'était-ce maintenant que Philippe le Clerc? Ici, je me trouve complétement dépisté : j'avoue que je ne puis rien répondre au lecteur. Mais voilà une première trace : elle conduira peut-être un jour à des renseignements inespérés.

Est-ce tout? Pas encore. De même que Jean Brueghel le vieux forma un élève qui ne l'imitait que trop bien, Abraham Gouvaerts, Brueghel de Velours le fils donna des leçons à un jeune homme qui s'appropria entièrement sa manière, dont les tableaux dupent souvent les critiques. Pierre Gysels[1], fils de Pierre et de Luce Adriaens, naquit à Anvers, où il fut baptisé le 3 décembre 1621, dans l'église Saint-Jacques, ayant pour parrain Pierre Jooris et pour marraine Marie Peeters Tielmans. Durant l'année 1624, sa mère lui donna une sœur, qui reçut le nom de Marie, le 21 février 1624, dans la même église. Quant au nom de Gysels, il était très-commun à Anvers pendant le premier quart du XVIIe siècle : M. Théodore van Lérius dit l'avoir rencontré sur les registres de toutes les paroisses, sauf à Notre-Dame, quartier nord.

Ce fut à l'âge de 20 ans seulement que Pierre Gysels entra comme élève dans la corporation de Saint-Luc. Le *Liggere* ne désigne point son maître à l'endroit où il constate son admission en 1641, mais il le men-

1. Prononcez *Gaillzelss*.

tionne dans le compte du 18 septembre 1641 au 18 septembre 1642, et nous informe qu'il s'appelait Jean Boots. Il reçut la même année un second disciple, demeuré comme lui profondément obscur, Antoine de Wael.

Gysels eut-il par la suite un autre professeur? Les archives de Saint-Luc ne le disent pas, mais Houbraken et Weyerman affirment de la manière la plus péremptoire qu'il étudia dans l'atelier de Jean Brueghel de Velours, le Brueghel de Velours synthétique substitué au père et au fils. Ses tableaux leur donnent pleinement raison : il doit avoir travaillé sous les yeux du second peintre. Il fut reçu franc-maître en 1649.

On ne connaît pas un seul événement de son existence, même de ceux qui l'ont le plus préoccupé, tant la race flamande est silencieuse. Les comptes de la guilde anversoise nous apprennent seulement qu'il termina sa carrière entre le 18 septembre 1690 et le jour correspondant de 1691.

Presque tous les catalogues, presque tous les historiens l'appellent *Gyzen;* mais quatre tableaux de sa main, signés en toutes lettres, que renferme le musée de Dresde, et un cinquième ouvrage, signé de la même manière, acheté à Anvers par M. Moons van der Straelen, en 1855 [1], fixent l'orthographe de son nom.

Voici comment le juge Campo-Weyerman : « Il peignait, à la manière dudit Brueghel, de petits paysages très-délicats, étoffés de personnages et d'animaux, étonnamment bien faits, nets et spirituels. Maint amateur, de ceux qui ne peuvent regarder qu'avec les yeux des autres, a été souvent lésé dans ses intérêts en achetant un morceau de Pierre Gysels pour une œuvre de son maître. Comme le disciple a mieux rompu ses couleurs, mieux mélangé et associé le vert, le rouge, le jaune, le bleu et les autres teintes, ses productions peuvent servir à démasquer les faux connaisseurs. J'ai vu souvent dans des collections renommées certains morceaux de Pierre Gysels, entourés de cadres splendides, que les propriétaires croyaient dus à Jean Brueghel; l'illusion rend l'homme heureux [2]. »

Le musée de Dresde est un endroit excellent pour juger ce maître, attendu qu'il renferme dix tableaux de sa main, dont quatre sont signés en toutes lettres, et trois marqués de ses initiales. Les nombreux ouvrages des Brueghel de Velours, possédés par la même galerie, permettent d'ailleurs de comparer le style original et le style emprunté. La manière du disciple est très-reconnaissable, et on ne peut guère s'y tromper quand on a fait ce parallèle. La fermeté, la précision du travail, qu'on

1. Il représente le hameau de Saint-Job, situé près d'Anvers.
2. Tome II, p. 377 et 378.

admire dans les œuvres des Brueghel, manquent à leur imitateur. On prendrait chacun de ses tableaux pour une de leurs productions, lavée, affadie au moyen d'un violent acide. La couleur, par suite, est molle et vague comme la touche. Adieu les tons magnifiques de ses modèles! Les formes n'ont point ce relief qui leur donne l'apparence de la vie : une brume semble pâlir les maisons, les rochers, les personnages, les animaux. On dirait l'épreuve d'une bonne gravure, tirée sur une planche usée. Un connaisseur, après avoir examiné ces dix morceaux, ne se méprendra plus jamais. Dans le nombre se trouvent deux natures mortes, lièvre, oiseau, instruments de chasse, qui ont le même aspect chlorotique[1]. La diversité des sujets rend l'étude complète et le jugement décisif. L'un des tableaux représente un grand village, au milieu duquel se dresse une église; le suivant, des rustauds qui dansent devant quelques maisons; un autre figure un paysage flamand que traverse un canal et une auberge, à la porte de laquelle sont rassemblés des campagnards; puis nous voyons les bords d'un fleuve où s'échelonnent plusieurs villages, un site printanier, avec une chaumière au premier plan et une ville dans le lointain, une contrée montagneuse que baigne une rivière. On a donc sous les yeux presque tous les genres de motifs que les Brueghel ont traités; mais on croirait qu'une lune d'automne les éclaire, et non point l'ardent soleil des beaux jours d'été. Les mêmes remarques s'appliquent aux deux morceaux de Berlin, qui figurent un marché populeux dans un village flamand, et une chasse au milieu d'une région accidentée[2]. Houbraken signale parmi les travaux de Gysels des vues prises au bord du Rhin, analogues à celles d'Herman Saftleven.

Les amateurs et marchands de tableaux, qui n'avaient pas comparé avec soin la manière des Brueghel et le style de leur imitateur, ont souvent confondu leurs panneaux, comme l'avait déjà remarqué Weyerman. Les livrets officiels ont commis la même erreur. Celui du Louvre, par exemple, attribue à Jean Brueghel le vieux (le seul que connût le rédacteur) trois morceaux de Pierre Gysels. Pour un homme au courant de la question, la pâleur, la molle facture de ces images, ne laissent aucun doute sur leur auteur[3]. Jamais les Brueghel n'ont peint d'une touche si peu accentuée.

1. Nos 767 et 768; ce dernier porte la signature : *Peter Gysels*. Les nos 775 et 776 sont signés : *Pieter Gysels;* le no 769 : *P. Geysels*. Le no 771 offre les initiales *P. G. F.;* les nos 772 et 773, les simples lettres *P. G.*

2. Nos 689 et 694. Le premier, suivant le catalogue, porterait la signature : *P. Gysens fecit;* j'ai oublié de vérifier l'assertion, mais il doit y avoir *Gysels*. Toutefois, dans le compte de l'année 1649-1650, le *Liggere* nomme aussi ce peintre *Gysens*. On prenait alors en fait d'orthographe les licences les plus extraordinaires.

3. Nos 62, 63 et 64.

Un de ces morceaux contient un renseignement historique. On y voit les rochers de Tivoli et le temple de la Sibylle, preuve manifeste que Pierre Gysels avait franchi les Alpes, comme son maître, et parcouru les provinces italiennes. Très-souvent donc, il a été le quatrième sosie de Jean Brueghel le père.

Mais ce qui paraîtra sans doute plus étrange encore, le même catalogue l'a substitué à Brueghel des Paysans, au rude ancêtre de toute la famille. Sous son nom figurent deux tableaux microscopiques et de forme ronde, peints par l'élève de son petit-fils. L'un représente un site champêtre, où serpente une rivière et qu'enjambe un pont de bois, où s'entretiennent des paysans et des paysannes; l'autre, une danse de villageois dans la grande rue de la commune et devant une auberge. Tout homme qui a étudié la manière de Gysels la reconnaîtra au premier coup d'œil sur ces deux miniatures. La notice de 1820 les lui attribuait avec raison, Duperthes les lui attribue également[1] : il faudra bien les lui restituer[2]. Sur neuf Brueghel que croyait posséder l'administration du Louvre, il est curieux que cinq ne doivent pas porter ce nom.

Ambroise Brueghel, frère consanguin de Jean Brueghel le jeune, s'étant fait une place dans l'histoire de l'art, force nous est d'en dire un mot. Brueghel de Velours l'ancien l'avait eu de sa seconde femme, Catherine van Marienbourg. Il vint au monde à Anvers, le 16 août 1617, et fut tenu sur les fonts baptismaux par Jean Coymans et Marie de Man. Ce fut son frère Jean Brueghel de Velours qui lui enseigna la peinture. Il passa probablement toute sa première jeunesse en Italie, car il ne se fit recevoir membre de la corporation anversoise qu'en 1645, à l'âge de 28 ans. Le 21 février 1749, il épousa dans l'église Notre-Dame (quartier sud), avec dispense des bans et du temps-clos, une jeune fille nommée Anne-Claire van Triest. Michel van Triest, probablement son père, et Jean Brueghel le jeune, signèrent, comme témoins, l'acte matrimonial. Ambroise remplit les fonctions de doyen en 1654, 1655, 1671-1672. Il se borna presque toujours à peindre des fleurs et montra, dans cette spécialité, un mérite peu ordinaire. Étant mort le 9 février 1675, on l'enterra dans l'église Saint-Georges, où sa femme l'alla rejoindre le 28 août 1682, à l'âge de 65 ans.

Les deux Brueghel de Velours ont formé des élèves importants, que l'on a, comme les tableaux, attribués à un seul : le père instruisit le fameux peintre de fleurs Daniel Zeghers, qui non-seulement travaillait

1. *Histoire de l'Art du paysage*, p. 89.
2. Nos 56 et 57.

dans son atelier, mais demeurait chez lui[1], et Jacques Foucquières, dont presque toute la vie se passa en France, où il mourut; le fils apprit la peinture à son neveu Jean van Kessel, tenu sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Georges, à Anvers, le 5 avril 1626, plus de quinze mois, par conséquent, après la mort de Brueghel l'ancien, qu'on lui donne pour maître.

L'étude qui précède montre comment l'histoire de l'art moderne a été écrite jusqu'à nos jours; il y a vingt ans, rien n'était fait; un immense travail reste à faire. C'est une véritable écurie d'Augias qu'il faut nettoyer. Si les anciens ne nous ont pas transmis des renseignements plus fidèles sur leurs architectes, leurs peintres et leurs sculpteurs, ils nous ont laissé un beau fatras!

ALFRED MICHIELS.

1. « Reçu de Daniel Zeghers, peintre, demeurant chez Jean Brueghel, la somme de 23 florins, 4 stuber. » *Comptes de la guilde,* depuis le 18 septembre 1611 jusqu'au 18 octobre 1612.

L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

EN 1867

On se souvient peut-être (bien que l'oubli soit ici parfaitement légitime) qu'il a paru, il y a quelques années, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un assez long travail sur l'histoire de l'orfévrerie française. Curieux de lier le présent au passé, l'auteur de ces notes avait conduit son récit jusqu'au lendemain de l'Exposition universelle de Londres (1862), et s'il s'était arrêté à cette date, c'est sans doute parce qu'il lui semblait difficile de raconter l'avenir. Cinq ans se sont écoulés depuis lors : pendant cette période, nos orfévres et nos joailliers n'ont cessé de produire, et, quoique les circonstances extérieures n'aient pas toujours été favorables, ils ont travaillé avec une ardeur extrême. Dire quelle a été leur œuvre, rechercher quelles sont leurs préoccupations actuelles, ce serait ajouter un chapitre nouveau à l'histoire commencée.

On conçoit que, durant une période aussi courte, la physionomie de l'art n'ait pu changer beaucoup, et l'on ne doit pas s'étonner que 1867 ressemble à 1862. Toutefois, le mouvement que nous signalions jadis s'est continué : si l'heure a marché, nous avons marché avec elle ; la contagion du bien faire a gagné de proche en proche, et, déjà, il semble que le but se laisse mieux deviner à nos yeux plus clairvoyants. Ce but, c'est l'art, c'est la forme exquise ou splendide ajoutée à l'éclat de l'or, du diamant, des matières les plus précieuses que les mains humaines puissent mettrent en œuvre. C'est dans ce sens, on l'a bien vu à l'Exposition de l'an passé, que se produisent aujourd'hui les tentatives généreuses. Bien qu'il y ait encore quelques retardataires, l'élan est donné,

et bientôt il entraînera les moins agiles. Les maîtres dont nous avons autrefois apprécié le talent sont debout pour la plupart; mais les rôles se sont çà et là intervertis, des réputations se sont consacrées; d'autres ont peut-être perdu un peu de leur prestige. C'est cette situation changeante, sinon changée, qu'il s'agit d'étudier ici.

Au moment où nous avons interrompu notre première étude, M. Émile Froment-Meurice débutait à peine. Il venait d'associer à son œuvre et à sa maison MM. Louis et Philibert Audouard, deux des plus anciens collaborateurs de son père, et il avait dû s'occuper tout d'abord de terminer les travaux laissés inachevés par François Froment-Meurice. Ce souci ne lui permit pas d'exercer immédiatement sa propre initiative. En 1863 cependant, il avait en main un grand service de table destiné à la duchesse de Medina-Celi; en février 1865, il livrait au vice-roi d'Égypte une garniture de cheminée, — pendule et vases en argent, — exécutés dans le style égyptien sur les dessins de l'un des frères Audouard. Ces pièces n'ont point été montrées au public, et nous ne les connaissons pas. Le nouvel atelier figura avec honneur à l'exposition de Bayonne en 1864, et à celle qui fut organisée l'année suivante aux Champs-Élysées par les soins de l'Union centrale. Toutefois, dans le choix des œuvres groupées dans la vitrine de M. É. Froment-Meurice, une grande part avait été faite au passé, et si l'on ne craignait d'exagérer un peu, on pourrait dire que le jeune orfévre n'a véritablement débuté qu'à l'Exposition universelle de 1867.

Un tel début veut qu'on s'y arrête. Fidèle aux traditions paternelles, M. Émile Froment-Meurice paraît vouloir s'inquiéter des nouveautés intelligentes, de la recherche légitime des effets inédits, ou tout au moins renouvelés des époques glorieuses. Dans une pareille recherche, il y a place pour l'aventure, l'erreur est possible, mais aussi l'invention heureuse et le succès. Une des pièces principales exposées par M. Froment-Meurice n'a pas réussi à plaire à tous les juges : nous-même, nous ne l'acceptons qu'avec des réserves. Inachevée lors de l'Exposition, cette pièce est terminée depuis quelques jours à peine, et elle vient d'être placée sur une cheminée dans un des salons de l'Hôtel de ville. Ce monument, — nous ne saurions lui donner un nom meilleur, — a pour motif central un buste de l'Empereur taillé dans un magnifique morceau d'aigue-marine : supporté par un piédouche de jaspe sanguin incrusté d'argent, ce buste se détache sur un fond de jaspe rouge orné de perles et d'étoiles de topazes, et bordé d'un rinceau dont les rosaces sont dessinées par des améthystes. A droite et à gauche, deux figures de femmes, assises sur des consoles, s'appuient chacune sur un enfant : elles

personnifient la Paix et la Guerre; l'un des enfants tient la main de justice, l'autre porte une aiguière ciselée. Dans les figures de femmes, dans celles des deux petits porteurs de symboles, les nus sont de cristal de roche enfumé, les draperies sont d'argent.

Ce grand morceau, d'une somptuosité exceptionnelle, ne sera pas l'une des moindres curiosités de l'Hôtel de ville. Il a été exécuté d'après un dessin de M. Victor Baltard. M. Maillet a modelé les figures: dégrossis d'abord par des procédés mécaniques, le buste en aigue-marine et les cristaux ont été taillés et parachevés par M. J. Lagrange, celui-là même qui obtint, en 1860, le prix de gravure en médailles et sur pierres fines. Dans ce morceau, M. É. Froment-Meurice n'a donc à réclamer que le choix des matières et l'exécution, qui est excellente.

Comment se fait-il que cette œuvre, à laquelle tant de mains habiles ont travaillé, ne satisfasse pas complétement le regard? Au point de vue de la forme, l'effet général est luxueux et riche; l'aigle qui décore le centre du piédouche est d'un beau dessin, et si les deux figures d'enfants étaient moins courtes, le sculpteur serait à l'abri de tout reproche. Quant à la couleur, — question capitale pour une œuvre où l'art du lapidaire se combine avec celui de l'orfévre, — le monument n'a pas, dans sa richesse, toute l'harmonie désirable. Le buste de l'Empereur, sculpté dans une aigue-marine d'un beau vert, dont l'intensité s'avive sous une couronne d'or, reste isolé dans l'ensemble. N'eût-il pas convenu d'introduire çà et là, dans la disposition des éléments dont ce buste est entouré, quelques tons verts qui auraient fait écho à la note dominante et lui auraient tenu compagnie? Des émeraudes, des fragments de malachite, quelques filets d'émail, peut-être, auraient suffi à faire l'harmonie, et l'emploi de ces tons verts eût été ici d'autant plus légitime qu'ils auraient ajouté au sombre éclat du jaspe rouge qui sert de fond au buste impérial. En combinant ses gemmes et ses marbres, M. Froment-Meurice n'a peut-être pas assez réfléchi qu'il existe encore de par le monde quelques coloristes impénitents, et qu'il est charitable, autant que prudent, de s'inquiéter de ces délicats, de ces difficiles.

Une autre objection se présente : le cristal de roche, alors même qu'il est enfumé, l'aigue-marine, alors même qu'elle n'est pas polie, sont des matières plus ou moins transparentes. Convient-il de les appliquer à la représentation en ronde bosse de personnages humains? La Renaissance, qui a certes le droit d'être entendue sur toutes ces questions, a répondu affirmativement. Dans la série des bustes des douze Césars, légués au Louvre par M. Dablin, le Tibère est en améthyste, l'Othon est en cristal de roche. De pareils exemples devraient faire autorité;

COUPE EXÉCUTÉE POUR L'EMPEREUR

par M. Froment-Meurice.

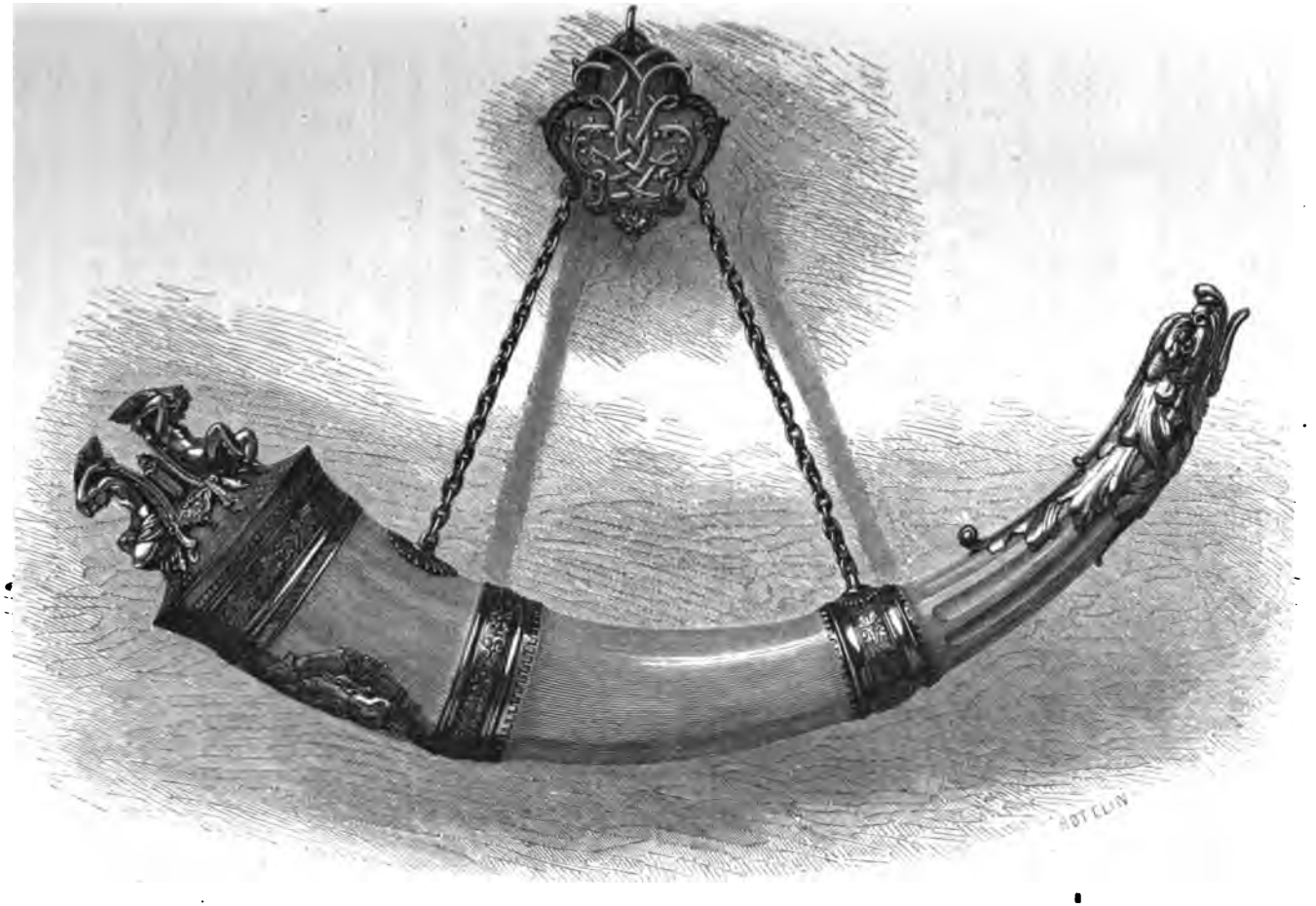
mais il se trouve qu'on voit au travers de ces empereurs, résultat bizarre, puisque la personne humaine n'est point translucide; effet fâcheux qui, en déroutant l'œil, l'empêche de saisir exactement la forme. Pour obvier à cet inconvénient, M. Froment-Meurice s'est bien gardé de faire polir son aigue-marine et son cristal; ces matières, toutefois, conservent encore une transparence relative; si bien que, si j'avais à donner mon avis, je dirais volontiers que ces magnifiques gemmes doivent être taillées de préférence en buires, en calices, en drageoirs : là, du moins, il n'est point regrettable que le contenant laisse transparaître le contenu.

Mais l'œuvre est faite; et toute discussion serait hors de propos. L'Hôtel de ville de Paris possède aujourd'hui un monument d'orfévrerie et de joaillerie dont la partie principale est une aigue-marine. Or, on sait que, dans les vieilles croyances, l'aigue-marine porte bonheur. Robert de Berquen nous apprend qu'elle « rend la navigation heureuse à celuy qui l'a sur soy... pour grand et perilleux que soit son voyage. » Ainsi lesté du précieux talisman, le vaisseau municipal voguera désormais sur des mers clémentes.

Des travaux non moins considérables ont, durant ces dernières années, occupé l'atelier de M. Froment-Meurice. Ils ont, pour la plupart, paru à l'Exposition et ils y ont fort réussi. On se rappelle la pendule monumentale en pierre du Jura, ornée de bronzes dorés, et accostée de deux figures de femmes couchées dans une attitude empruntée à des déesses de la Renaissance. Le modèle de cette pendule, simple et de grand goût, a été dessiné par M. Émile Froment-Meurice : les deux élégantes dormeuses ont été taillées dans l'ivoire par un sculpteur habile, M. E. Carlier.

C'est à la collaboration des mêmes artistes que sont dus une coupe et deux candélabres exécutés pour l'Empereur. Nous reproduisons cette coupe, qui se compose d'une vasque de cristal de roche enguirlandée de violettes; un faune et une faunesse d'argent ciselé supportent la vasque et jouent avec de petits amours qui voltigent autour d'eux. De la coupe s'échappent des impériales. Des amphores de cristal portées par des centaures et des centauresses servent de base à la tige des candélabres. Ce sont là certes de belles pièces, d'un goût nouveau et d'une invention charmante.

Pour un autre genre de travail, M. Froment-Meurice a trouvé dans M. H. Cameré un collaborateur excellent. C'est à l'association de leur habileté qu'on doit l'aiguière de cristal de roche incrusté d'émaux bleus et verts, qui appartient au duc de Montpensier, et dont la *Gazette* a donné la gravure dans son dernier numéro. Le type de cette ravissante pièce



CORNE DE LA SOCIÉTÉ MUSICALE DE ZURICH

exposée par M. Froment-Meurice.

est encore emprunté à la Renaissance, l'époque heureuse où le génie italien transforma tous les arts du luxe et de la décoration. Pour obtenir la parfaite adhérence de l'émail dans les creux du cristal entaillé, il y avait à vaincre de grandes difficultés d'exécution; elles ont été admirablement résolues. Rien ne sent la peine ou l'hésitation dans ce charmant travail, et l'on n'y voit que de la grâce.

Parmi les autres œuvres d'orfévrerie exposées par M. Froment-Meurice, nous n'avons oublié ni la coupe offerte à Ponsard par les habitants de Vienne, élégante pièce due à la collaboration du chef de la maison avec M. Cameré; ni la garniture d'une corne d'ivoire qui appartient à une société musicale de Zurich et dont nous donnons une gravure; ni la *Bacchante*, figurine en argent repoussé, d'après un modèle de M. Solon. Il faudrait citer encore le « service à déjeuner » appartenant à l'Impératrice, et deux amphores qui, faites au marteau d'une seule plaque d'argent, sont niellées de légers filets d'émail noir. On le voit : si vaste que soit le domaine de l'orfévrerie, M. Froment-Meurice voudrait, dans ses ambitions légitimes, l'explorer d'un bout à l'autre, et, déjà, il y parvient.

Et ce n'est pas tout. Aux travaux de l'orfévre, à l'émaillerie, à la ciselure des métaux, à la sculpture de l'ivoire et des gemmes, M. Froment-Meurice ajoute le caprice inventif d'une joaillerie savante. L'artiste qui, tout à l'heure, ne donnait pas aux coloristes tout ce qu'ils sont en droit d'exiger, est plein de générosité pour les femmes; il n'épargne rien de ce qui peut les rendre heureuses en les faisant plus belles. On admirait dans sa vitrine, à l'Exposition du Champ du Mars, une sorte d'aigrette en forme de coquille, tout étincelante de diamants de diverses couleurs : nous les avons retrouvés là ces diamants d'un bleu cendré, d'un rose tendre, d'un jaune clair, qu'on recherchait tant au XVIIIe siècle, et qui, il faut bien le dire, sont moins beaux que les diamants incolores. Près de cette pièce rare brillaient de magnifiques perles noires montées en boucles d'oreilles, un bracelet de style égyptien et un collier, très-riche et très-simple, dont nous donnons le dessin. Nous reproduisons également deux pendeloques aussi curieusement ouvragées que celles qu'on admire dans la collection de M. le baron J. de Rothschild. La première se compose d'un portrait qu'on dit être celui d'une des plus charmantes femmes de la cour, autour de ce motif central s'enroulent des ornements dans le goût de la Renaissance; l'autre a pour motif principal un camée, également serti dans un entourage d'un sentiment italico-français. Ces élégances, ces bijoux, où le diamant joue avec la perle, où l'émail donne du prix à l'or, montrent à quel point se vérifie chez M. Émile Froment-

BIJOUX EXPOSÉS PAR M. FROMENT-MEURICE.

Meurice le vieil adage cité par Pierre Leroy, l'ancien garde du métier : « Les orfévres sont aussi essentiellement joyailliers qu'ils sont necessairement orfévres. »

Les dernières années qui viennent de s'écouler n'auront été perdues pour personne. Un mouvement fécond s'est fait dans les esprits, et l'industrie monte vers l'art. L'histoire de la maison Christofle en est un excellent exemple. Ici, le point de départ fut purement industriel. Il s'agissait de faire passer dans le domaine des réalités productives le principe de la dorure et de l'argenture galvaniques. Charles Christofle appliqua hardiment le nouveau système, et l'on sait quel succès l'a récompensé de sa peine. Dans le premier travail, dont le présent article n'est que le complément, nous avons rendu justice à Charles Christofle. Il sentait d'ailleurs que l'amélioration des procédés matériels ne devait être qu'un acheminement vers les hauteurs de l'art, et les dernières années de sa vie furent marquées par un grand effort. Le fameux surtout de la ville de Paris, dont on a vu les premières pièces à l'Exposition de Londres en 1862, qu'était-ce, sinon le commencement d'un rêve réalisé, une tentative hardie dans la voie féconde? Il ne fut pas donné à Charles Christofle d'y marcher longtemps. Il est mort au mois de décembre 1863. Mais il a, comme on sait, de dignes successeurs. Sa maison, passée aux mains de son fils M. Paul Christofle et de M. Henri Bouilhet, ancien élève de l'École centrale, n'a rien perdu de son importance industrielle, et, en se rapprochant de l'art, elle a grandi.

Nos collaborateurs ont parlé, dans les précédentes livraisons de la *Gazette*, d'un certain nombre de pièces exposées au Champ de Mars par MM. Christofle et Bouilhet. M. Darcel a apprécié les produits de leur atelier au point de vue de la galvanoplastie, ainsi que leurs heureux essais d'incrustations dans le bronze ; M. Burty a décrit la charmante toilette exécutée dans le style Louis XVI, d'après un dessin de M. L. Reiber, et avec le concours de MM. Gumery, Chéret et Carrier. Nous n'avons pas à redire ce qui a été bien dit. Mais il reste à parler des travaux d'orfévrerie, gloire nouvelle de la maison qui a voulu se rajeunir et qui y parvient. Le cuivre, le maillechort et le laiton argentés, c'est le pain quotidien, c'est la prose de tous les jours : on n'y renonce point dans l'active usine de la rue de Bondy, mais on y fait aussi autre chose, et l'on cherche dans l'or sincère, dans l'argent véridique, ce qu'il y a de meilleur en ce monde, c'est-à-dire l'art.

Il convient de rappeler d'abord que MM. Christofle et Bouilhet ont groupé autour d'eux une élite d'inventeurs et de praticiens. Indépendamment de M. Reiber, « chef de l'atelier de composition et de dessin, » ils

ont avec eux un habile modeleur d'ornements, M. Auguste Madroux. C'est un nom qu'il faut connaître. Au Salon de 1861, M. Madroux exposait, avec ses collaborateurs, MM. P. L. Rouillard et Eugène Capy, une coupe d'or et d'argent destinée aux vainqueurs des concours régionaux. C'est lui qui a sculpté les ornements du surtout de table appartenant à l'Empereur, et de celui que la maison Christofle a exécuté pour la ville de Paris. M. Madroux est très-mêlé à tout ce qui se fait dans l'atelier de la rue de Bondy. Avec lui travaillent des ciseleurs éprouvés, M. Honoré, que nous avons déjà cité en 1863, MM. Douy, Horms et Michaux, qui est particulièrement habile au travail du repoussé. Quant aux sculpteurs qui fournissent les modèles, c'est toute une armée, et il suffira sans doute de nommer ceux dont nous aurons à décrire les œuvres.

Klagmann était de ce groupe d'artistes inventeurs, et il y brillait au premier rang. Il est l'auteur — avec M. Doussamy — du charmant sucrier que nous reproduisons, et dont la ciselure a été confiée à M. Horms. De Klagmann encore sont deux délicates salières, les *Ondines*, qui ont figuré à l'Exposition de 1867, et que nous regrettons de ne pouvoir graver ici. Un coffret à bijoux, également exposé l'année dernière, est aussi son œuvre : mais, soit que Klagmann n'ait pas achevé à lui seul le travail commencé, soit qu'il ait manqué, contre son habitude, à la loi de l'harmonie, il n'y a pas dans ce morceau une parfaite unité de style : alors que les figures qui s'enroulent autour du coffret sont empruntées à la Renaissance, le groupe qui surmonte le couvercle est la traduction en ronde bosse de l'*Enlèvement de Déjanire*, du Guide. Or, l'art de Bologne va mal avec l'art de Florence, et il y a là une confusion d'époque et de manière dont le résultat n'est pas heureux. La pièce est d'ailleurs très-finement ciselée par MM. Honoré et Douy.

Parmi les orfévreries exposées par MM. Christofle et Bouilhet, une des plus charmantes était un service à café, modelé par M. Doussamy dans le style de Salembier, et ciselé par M. Michaux : nous reproduisons la pièce principale de ce service, la cafetière; le dessin en est vraiment d'une parfaite élégance, et l'outil du ciseleur s'y est montré plein de souplesse et de fermeté.

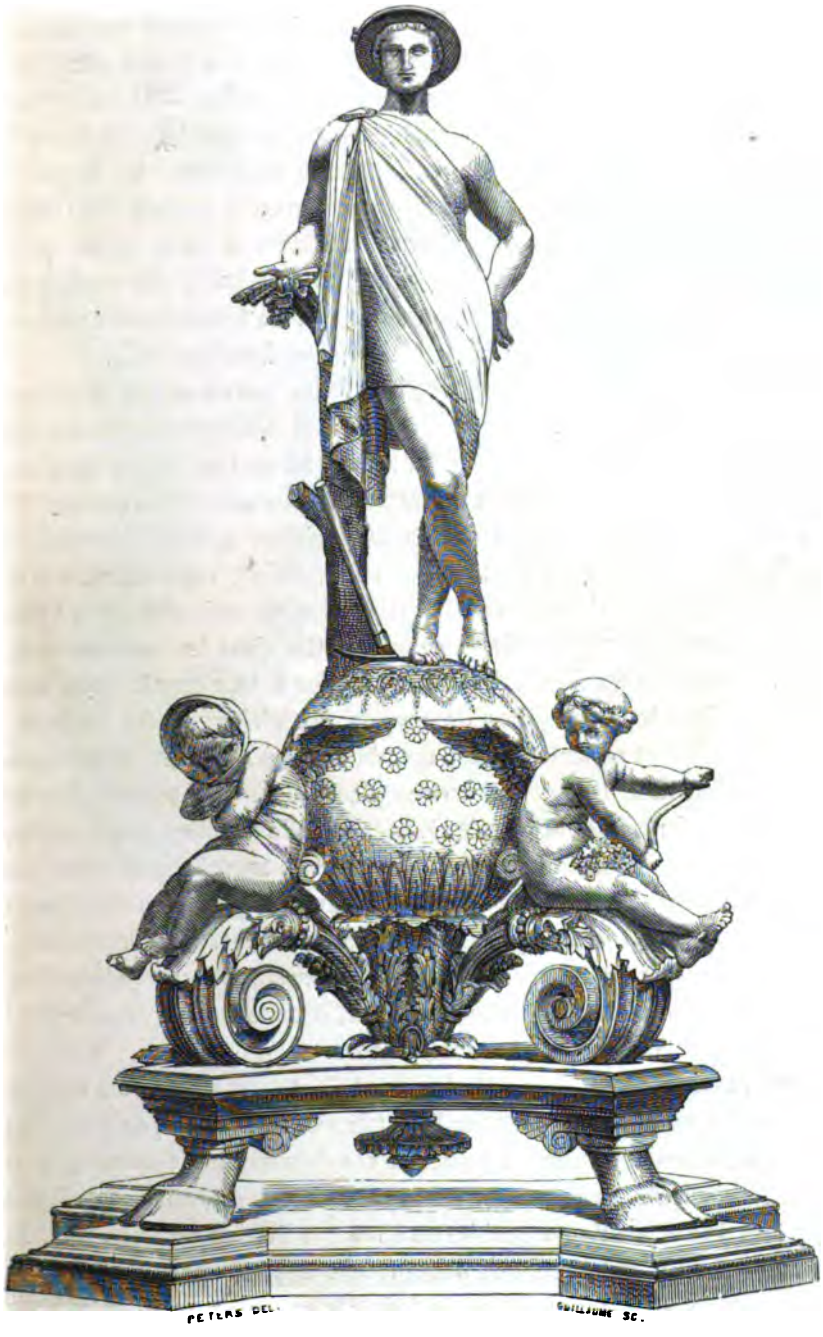
Nous ne croyons pas utile d'énumérer toutes les pièces d'orfévrerie qui ont intéressé les amateurs dans l'exposition de M. Christofle. On se rappelle la *Victoire*, prix donné par le Jockey-Club en 1866. Une idée ingénieuse et neuve a inspiré l'auteur du modèle, M. Maillet. La Victoire y est représentée sous la figure d'une jeune fille qui, haletante encore de la course qu'elle vient de faire, s'arrête en élevant au-dessus de sa tête la palme qu'elle a conquise. MM. Christofle et leurs collabora-

teurs excellent à renouveler les vieilles allégories et à rajeunir les motifs de ces objets d'art qu'il est d'usage aujourd'hui de distribuer aux vainqueurs à la suite de tous les concours. Hier encore, le prix qui a été accordé aux lauréats de l'exposition d'agriculture avait été exécuté par MM. Christofle et Bouilhet, d'après un modèle de M. Gumery; nous reproduisons cette élégante pièce. Les successeurs de Charles Christofle ont raison d'incliner vers l'art : l'admirable outillage dont ils disposent ne

SUCRIER EXPOSÉ PAR MM. CHRISTOFLE ET Cie.

saurait être mieux employé, et lorsqu'on a sous la main l'argent et l'or, qu'en peut-on faire, sinon les façonner en œuvres délicates et les tirer de l'obscur sommeil métallique en leur donnant l'individualité et la vie?

M. Duponchel est aussi un orfévre qui a l'initiative et le goût. Il a pu se tromper quelquefois, mais il est inquiet du nouveau et du recherché. Nous avons dit jadis quelle part lui revient dans la restitution de la *Minerve* de Phidias, exécutée pour le duc de Luynes, et nous avons dit aussi le succès qu'il obtint à Londres en 1862. Au Champ de Mars, l'exposition de M. Duponchel, quoique un peu mêlée, montrait des morceaux



PRIX DE L'EXPOSITION D'AGRICULTURE,
exécuté par M. Christofle d'après un modèle de M. Gumery.

excellents. Son argenterie de table présentait des formes nouvelles; et même pour ces ustensiles quotidiens, qui jouent un si grand rôle dans la vie de quelques personnes, — la fourchette et la cuiller, — il avait trouvé, en s'aidant un peu des exemples que nous a laissés le règne de Louis XV, des types élégants, sobres et parfaitement modernes. M. Duponchel exposait aussi des pièces d'apparat, entre autres un surtout d'un aspect décoratif et des réchauds qui ont pour ornement et pour appui quatre petits faunes au pied de chèvre, tenant de chaque main des torches dont la flamme semble réchauffer le plat supporté. La forme de ces réchauds est d'une légéreté parfaite, l'invention est charmante et neuve.

Cet esprit de renouvellement ne se trouve pas au même degré dans l'atelier, si célèbre autrefois, que dirigeaient M. Charles Odiot et ses deux fils, Gustave et Ernest. Ainsi que l'a remarqué un bon juge[1], cette maison semble peu désireuse de se mêler au mouvement contemporain. Est-elle en retard de quelques heures ou de quelques années, il serait inutile de le rechercher. La vérité est que MM. Odiot, représentants d'une école attentive aux sincérités de la fabrication et amie des formes pompeuses, ne croient pas devoir se compromettre dans les nouveautés à la mode. Ils ont une tradition, ils restent fidèles à leur passé. Nous avons remarqué dans leur exposition de grands candélabres, exécutés dans le style Louis XIV et appartenant au duc de Galliera. Ce sont des morceaux d'un beau travail. Quant aux autres pièces du même service, au surtout de table du comte de Chevigné, à la grande soupière ovale destinée au comte de la Riboisière, ce sont des œuvres somptueuses, très-chargées d'ornements; malheureusement la sculpture en est lourde, l'exécution y est sans esprit, le style y manque absolument. Nous espérions, il y a cinq ans, que l'atelier de MM. Odiot s'associerait au rajeunissement universel. Ce vœu n'a pas été entendu, et, comme Oronte devant Philis, nous sommes condamnés à attendre encore.

Nous retrouverons chez MM. Fannière l'art exquis, la forme savante, qui donnent au métal la personnalité et la vie. Nous avons eu plus d'une fois déjà l'occasion de rendre justice à ces dessinateurs éprouvés, à ces éminents ciseleurs. Sans répéter ce que nous avons dit, nous rappellerons que, lors de l'exposition organisée en 1865 par l'Union centrale, MM. Auguste et Joseph Fannière ont obtenu une des six médailles d'or qui avaient été mises à la disposition du jury. Ils avaient exposé, entre autres ouvrages remarquables, quatre pièces d'un thé, style Louis XVI, en argent repoussé, une cafetière en vermeil, deux flambeaux de bronze

1. M. F. de Lasteyrie, *Opinion nationale*, 1er novembre 1867.

CAFETIÈRE EXPOSÉE PAR MM. CHRISTOFLE ET Cie

argenté et doré, le modèle en plâtre d'un bouclier décoré d'épisodes empruntés à l'Arioste, et ce pot à bière en argent ciselé, aux flancs duquel on voit s'enrouler une guirlande de houblon et que la *Gazette* s'est empressée de faire graver[1]. Cette dernière pièce, d'un galbe tout moderne, a reparu un instant à l'Exposition de 1867, et elle n'a point perdu à être revue.

Elle y était d'ailleurs en bonne compagnie. La difficulté n'existe pas pour MM. Fannière. Ils s'attaquent fièrement au plus dur métal, ils plient à leur caprice les matières les moins complaisantes. Ce bouclier, dont nous avions vu le modèle en 1865, il était là exécuté en tôle de fer, et reproduisant, ainsi que nous l'avons dit, quelques-unes des scènes de *Roland furieux*. Composition et ciselure, tout dans cette pièce appartient aux frères Fannière. Pour le bouclier en tôle d'acier repoussé, qui avait été commandé par le duc de Luynes, et qui représente la *Chute des anges*, le modèle est de M. Cavelier; quelques détails d'une importance secondaire sont encore à terminer; mais dès aujourd'hui l'œuvre est faite, et elle restera pour M. Joseph Fannière, qui l'a ciselée, l'honneur principal de sa vie d'artiste.

On voyait encore dans la vitrine des deux frères le vase d'argent qui a été donné en 1867 au vainqueur des courses du bois de Boulogne, ou ou de toute autre course, car nous avouons ignorer totalement les choses du sport. Le prix gagné par un cheval est, dans tous les cas, digne d'un héros ou d'un poëte. La forme de cette coupe est imitée de l'antique, et le galbe en est admirable : à droite et à gauche, à la place qu'occupent ordinairement les anses, on voit saillir à mi-corps deux superbes chevaux de style grec, dont deux petits génies ailés tiennent le mors. Sur la panse du vase se dessine, par un doux relief, une figure de la Victoire, qui de ses mains étendues distribue des couronnes et qui est entourée de rinceaux délicats et sobres. Les courbes enroulées jouant un grand rôle dans les profils du vase, MM. Fannière lui ont donné pour base un socle rectangulaire, d'un dessin net et solide. La loi de l'alternance des formes est ici ingénieusement obéie, et le résultat optique est des plus heureux[2].

A l'exposition des Champs-Élysées, MM. Fannière nous avaient déjà montré quelques-unes des pièces du service de table qu'ils exécutent pour un riche amateur russe. C'est une œuvre de longue haleine; elle se complète peu à peu, et nous avons pu voir au Champ de Mars de nou-

1. Voyez tome XIX, p. 377.

2. Le beau vase de MM. Fannière a été gravé dans les *Merveilles de l'Exposition universelle*, de M. J. Mesnard.

veaux éléments de cette argenterie, moins somptueuse encore que charmante. Rien ne manquera à ce magnifique service, où le caprice diversifie tout, où tout cependant demeure harmonieux. Là sont les seaux à rafraîchir, les salières, les candélabres, ici le sucrier, les porte-bouteilles, une saucière et le reste. MM. Fannière vont jusqu'à ciseler dans l'argent les bouchons des carafes. Quel festin d'artistes pourra donner un gentilhomme aussi bien meublé! Cellini, invité, se croirait chez lui.

C'est que MM. Fannière sont essentiellement ciseleurs. Ils composent avec un goût parfait, ils connaissent, comme s'ils y avaient vécu, les époques glorieuses, ils ont la notion vraie du dessin, et c'est là ce qui fait leur force. Mais c'est surtout dans leur lutte, dans leur jeu avec le métal ductile ou rebelle, qu'il faut les voir et les admirer. Leur outil creuse, modèle ou caresse l'argent; ils ont, quand il le faut, le trait viril ou la ligne adoucie, sans que la précision du détail fouillé à outrance compromette l'effet de l'ensemble. Ce sont là des qualités maîtresses : on a été peut-être un peu lent à les reconnaître chez MM. Fannière, mais aujourd'hui tout est réparé, et pleine justice est enfin rendue à ces savants ouvriers du métal.

Ajoutons, puisque nous faisons ici de l'histoire, qu'à la suite de l'Exposition de 1867 MM. Fannière ont reçu la médaille d'or, et qu'ils ont eu le plaisir de voir récompenser trois de leurs collaborateurs les plus assidus, le sculpteur M. Colliot, et les deux ciseleurs MM. Deluit et Lindenher. Nous notons avec soin tous ces noms, auxquels l'illustration manque encore, mais qui seront peut-être célèbres un jour. Nous sommes ici sur le terrain de la justice. L'usage de nommer et de récompenser les collaborateurs date à peine de 1849 : si cet excellent système avait été inauguré plus tôt, la renommée des frères Fannière se serait levée de plus grand matin.

Nous ne dirons qu'un mot de l'orfévrerie religieuse. Il y a cinq ans, nous citions avec honneur, dans ce genre spécial, M. Poussielgue-Rusand et M. Bachelet. Leurs ateliers ont gardé, à l'Exposition de 1867, la situation que de longs travaux leur ont acquise. On le sait, du reste, depuis que les orfévres qui travaillent exclusivement pour les églises se bornent à demander des modèles à l'art du XIIe et du XIIIe siècle, ils améliorent leurs procédés sans faire de grandes débauches d'invention. Le passé leur suffit, un passé qui d'ailleurs est parfaitement adapté aux besoins du catholicisme. Ce n'est point là qu'il faut chercher le goût des nouveautés, et l'orfévrerie religieuse a, elle aussi, son *non possumus*.

Aux noms estimés de MM. Poussielgue et Bachelet, nous devons ajouter celui d'un orfévre de Lyon, M. Armand-Calliat. Paris le connaît

par sa réputation plus que par ses œuvres : il a brillé cependant à l'exposition de Londres, et, depuis Macon jusqu'à Marseille, les églises, riches ou pauvres, sont fières de parer leurs autels des pièces qui sortent de son atelier. L'œuvre capitale exposée par M. Armand-Calliat était l'ostensoir de Notre-Dame de la Garde, morceau considérable, dû à la collaboration de divers artistes lyonnais. Un architecte, M. Pierre Bossan, en a donné le dessin, et le motif qu'il a choisi, — le Christ présenté par la Vierge au culte des fidèles et adoré par les anges, — appelait le concours du sculpteur aussi bien que celui de l'émailleur, du lapidaire et de l'orfévre. Les figures, modelées par MM. G. Bonnet, Dufraîne et Revérand, ont été ciselées par M. Hervier-Méray. Cet ostensoir est d'une richesse qui nous a rappelé la robe de la Madone miraculeuse à la cathédrale de Tolède : il ne porte pas moins de deux mille cinq cents pierres fines. M. Armand-Calliat exposait aussi une grande châsse et une croix processionnelle composées par M. Clair Tisseur, dans le style du XIIIe siècle, et des calices, des crosses, des ciboires, décorés d'émaux en taille d'épargne. L'émailleur de la maison est un artiste habile, M. Geffroy. Toute cette exposition de M. Armand-Calliat était très-brillante et très-riche. Il en faut tenir compte comme d'un signe heureux du temps qui commence. En 1548, lors de l'entrée de Henri II, il y avait à Lyon plus de deux cents orfévres ; l'activité de la production lyonnaise se maintint pendant les deux siècles suivants. En réunissant en une seule corporation les orfévres, tireurs, écacheurs, fileurs, batteurs d'or et d'argent et les paillonneurs, la déclaration royale du 9 mai 1777 fixa le nombre des maîtres à deux cent cinquante, non compris les privilégiés. D'après le rapport du duc de Luynes, il n'y avait plus que huit orfévres à Lyon en 1851, et dans la brochure qu'il a publiée l'année dernière [1], M. Armand-Calliat donne à entendre que le nombre des ateliers lyonnais ne s'est guère accru. Combien il serait à désirer que Lyon, qui a tant fait pour l'art, vît renaître son activité féconde et sa gloire !

Dans leur passion pour les catégories, dans leur dédain pour l'histoire, les organisateurs de la dernière exposition avaient séparé les orfévres (classe XXI) des joailliers et des bijoutiers (classe XXXVI). Une pareille distinction eût étrangement surpris un garde de l'ancienne communauté, ou même le plus novice des apprentis. Les deux arts jadis n'en faisaient qu'un. Hâtons-nous de dire que les intéressés n'ont tenu

1. L'*Orfévrerie religieuse lyonnaise* (in-8 de 32 pages). Cette notice renferme des renseignements incomplets, mais très-précieux, sur l'histoire de l'orfévrerie à Lyon depuis le XVe siècle.

aucun compte de cette classification subtile. Il y avait de la joaillerie chez M. Froment-Meurice et chez MM. Fannière, que le catalogue rangeait parmi les orfévres; on trouvait de l'orfévrerie chez M. J. Wiese, qui était classé parmi les joailliers. Ceci du reste importe peu, et nous ne faisons aucune difficulté de reconnaître qu'à l'heure où nous sommes beaucoup de producteurs, spécialisant leur industrie, se bornent à sertir les pierres précieuses dans l'or ou dans l'argent. Il est temps de nous occuper d'eux.

Nous avons à Paris une exposition permanente de bijouterie et de joaillerie. La rue de la Paix, les boulevards, et même le Palais-Royal, en deux ou trois endroits, nous montrent à toute heure des bijoux charmants, des parures exquises. Notre curiosité féminine s'arrête bien souvent devant ces merveilles. Lorsque nous achevions, il y a cinq ans, notre premier travail, une singulière épidémie, l'archaïsme, sévissait sur la corporation des bijoutiers : on était au lendemain de l'exposition du Musée Campana. D'admirables joyaux antiques avaient éveillé le zèle de nos artistes, et nous vîmes bientôt apparaître partout des imitations plus ou moins heureuses de ces œuvres parfaites où le caprice a tant de style. La mode n'en est pas encore absolument passée, mais déjà elle semble bien près de dire son dernier mot. Avouons-le : ces bijoux, pleins d'une grâce austère, ces bracelets et ces pendants d'oreilles, où la fantaisie contient presque toujours un élément de symétrie et d'architecture, s'adaptent assez mal avec les toilettes modernes. Le type même de nos jolies femmes se prête peu aux sévérités charmantes du luxe grec. Assurément tout sied bien aux Parisiennes, mais la grâce française n'est pas la grâce attique; Gavarni n'est pas Phidias, et elles ne viennent pas de Corinthe, toutes celles qui voudraient nous y conduire. On ne le leur a pas dit, mais elles l'ont compris, et demain peut-être le bijou Campana passera de mode.

Le diamant est moins menacé. Il règne sans partage sur les âmes, on ne le discute pas, on l'adore, et lorsqu'on sut, au printemps dernier, que M. Bapst avait exposé dans sa vitrine le Sancy, qui est un diamant de haute noblesse, on vit se diriger vers le Champ de Mars des légions de curieuses. Nous avons fait comme elles, nous avons vu le Sancy entouré de bien d'autres diamants, qui, pour n'avoir point d'histoire, n'en étaient pas moins étincelants et superbes. Mais, sans manquer de respect à ces pierreries souveraines, on peut dire qu'elles n'ont toute leur valeur que lorsqu'elles sont taillées selon les bonnes méthodes et lorsqu'elles sont savamment serties. C'est ici que l'art intervient. Or, l'art de monter les diamants est aujourd'hui poussé fort loin, et cet avis

sera sans doute partagé par tous ceux qui ont étudié au Champ de Mars les vitrines de MM. Bapst, Mellerio, Boucheron, Baugrand et de quelques autres.

L'exposition de M. L. Rouvenat, qui est au premier rang dans la joaillerie de luxe, éveillait dans l'esprit une question qui a jadis occupé les hommes du métier. Est-il indifférent de monter les diamants sur or ou sur argent? Nos pères avaient sur ce point une opinion très-arrêtée. « Il n'y a de différence entre la monture d'un diamant et celle d'une pierre de couleur qu'en ce que la sertissure d'un diamant *doit* être d'argent, et que celle d'une pierre de couleur doit être d'or [1]. » C'est là ce que pensaient les habiles au siècle dernier. Ils avaient raison. Tout le monde a pu comparer, chez M. Rouvenat, l'effet des diamants sertis dans l'or avec celui des diamants montés dans des alvéoles d'argent. Les préférences ne pouvaient hésiter une minute, et l'emploi de l'or, qui jette sur la pierre la plus brillante un reflet jaune, a été universellement condamné. Nous n'en savons pas moins gré à M. Rouvenat d'avoir renouvelé l'expérience; nous saurons désormais que lorsqu'un diamant est trouble, veiné, lorsqu'il présente, comme on disait jadis, des « jardinages », en un mot, lorsqu'il est coloré, on peut le monter en or; cette sertissure relèvera même son éclat douteux; mais si le diamant est d'une eau absolument limpide, il a droit à être enchatonné dans l'argent.

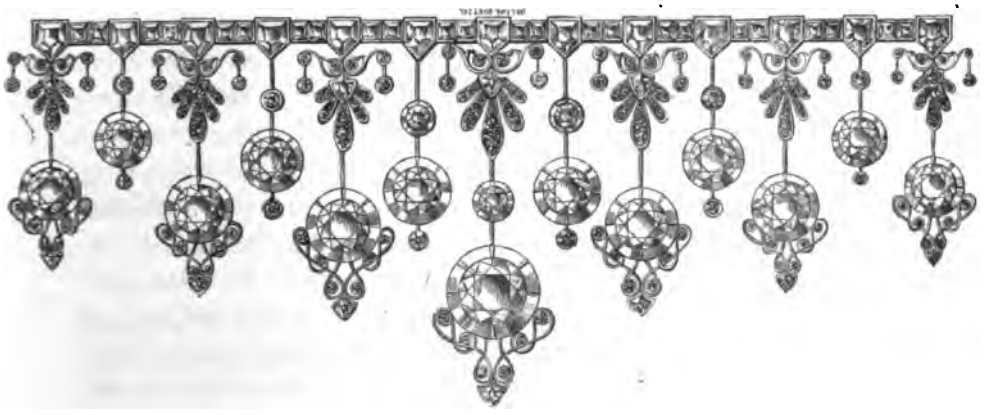
C'est dans un serti d'argent que M. Rouvenat a disposé les brillants de sa branche de lilas, pièce exceptionnelle qui, dans son ensemble, sert de broche de corsage et qui, démontée en huit parties formant chacune un groupe de fleurs, peut composer un splendide ornement de coiffure. Les grappes qui constituent ce bijou sont supportées par des tiges flexibles, qui obéissent doucement au mouvement qu'on leur imprime; sous l'éclat des lumières, cette branche de lilas blanc scintille d'une façon merveilleuse [2].

La gravure se prête peu à la reproduction des œuvres de joaillerie où le diamant joue le principal rôle. Nous nous hasardons cependant à donner le dessin d'un admirable collier exposé par M. Rouvenat, et qui, à notre avis, est une des plus belles pièces qui soient jamais sorties de son atelier. Le style en est des plus purs, et la sertissure est combinée de façon à laisser aux brillants tout leur éclat. Priée au bal du fils du roi, la

1. *Dictionnaire portatif des Arts et Métiers*, 1766.

2. On trouvera d'intéressants détails sur la fabrication de ce bijou dans le chapitre que M. Turgan a consacré à la joaillerie de M. Rouvenat (*Grandes Usines*, livraisons 131 et 132).

sœur de Cendrillon disait avec orgueil : « Je mettrai ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes. » De quels mots se serait-elle servie, si elle avait pu se parer du beau collier de M. Rouvenat?



COLLIER EXPOSÉ PAR M. ROUVENAT.

A côté de ce collier brillaient de précieux objets d'art, tel que le miroir de style grec, exécuté d'après le dessin de M. Liénard fils et dont on a pu voir la gravure dans les *Merveilles de l'Exposition;* là aussi étaient des bracelets, des diadèmes, et enfin ces oiseaux féeriques, colibris ou paons, que M. Rouvenat a exécutés pour le vice-roi d'Égypte et qui sont des joyaux pleins d'une fantaisie charmante. De même que les tiges sont mobiles dans la branche de lilas blanc dont nous parlions tout à l'heure, de même les queues des colibris et celles des paons faisant la roue sont flexibles et comme vivantes. Mais l'imitation n'a pas été poussée plus loin qu'il ne convient. Le joaillier, pas plus que l'orfévre, ne doit prétendre lutter avec la nature; il doit se contenter d'un à peu près, et rester dans l'art, sinon dans le chimérique. C'est ce qu'a fait M. Rouvenat; étincelants de mille pierreries qui dissimulent complétement la légère armature d'or qui les constitue, ces petits oiseaux de rubis, de diamants, d'émeraudes, sont bien des bijoux : une pareille fantaisie était d'ailleurs permise à l'habile joaillier qui, sans parler du beau collier que nous reproduisons, nous a déjà montré tant d'œuvres prisées par les élégantes et par les artistes eux-mêmes.

Si nous avions la prétention de présenter un résumé complet des travaux de nos orfévres et de nos bijoutiers en ces récentes années, il faudrait, comme nous l'avons fait autrefois pour les époques antérieures, dire un mot de cette joaillerie à bon marché qui emploie les pierres artifi-

cielles, de cette bijouterie démocratique pour laquelle le cuivre devient or et dont les productions remplacent aujourd'hui les bijoux qu'on vendait aux galeries du Palais. M. Savary, M. Bocquillon, d'autres encore, se distinguent dans ce genre, et M. Constant Valès, dont l'atelier a été fondé en 1827, fabrique des perles fausses que nos reines de théâtre connaissent bien. Nous pourrions, sans déroger, nous occuper d'une industrie qui a intéressé le duc de Luynes, et qui du reste se rattache à l'art, comme la comédie se rattache à la vie réelle. Il faudrait parler aussi de la bijouterie d'acier, qui a eu en 1864 une véritable renaissance, et qui aurait bien voulu nous ramener au temps de Granchez et du *Petit-Dunkerque*. Aujourd'hui encore, l'acier façonné en boucles d'oreilles, en broches, en perles, occupe de nombreux producteurs ; on doit citer parmi eux M. J. Huet, qui a obtenu la première médaille, et M. Sordoillet, qui, placé à un rang secondaire par le Jury, a reçu aussi une médaille, librement votée par quelques-uns de ses collègues. Une polémique s'étant élevée à ce sujet entre les intéressés, nous avons appris d'une lettre de M. Huet que « l'industrie des bijoux d'acier est représentée à Paris par cent quarante fabricants. » C'est beaucoup. On doit croire que les paquebots et les chemins de fer emportent sous des cieux inconnus la majeure partie des produits de ces ateliers.

Mais, pour tout ce qui touche à la bijouterie, à celle des humbles comme à celle des riches, ce qui revient n'est pas inédit, ce qui s'en va peut revenir. Le luxe a d'étranges caprices, et bien des fois déjà nous avons vu reparaître des formes oubliées, des styles qu'on croyait à jamais perdus. Subissons ces évolutions du goût, racontons-les, s'il le faut, mais, au milieu des modes changeantes, gardons l'art, qui peut et doit varier dans ses apparences extérieures, mais qui reste immuable dans son essence. De grands progrès se sont accomplis en ces dernières années; nos joailliers et nos orfévres sont rentrés dans le bon chemin. On sait aujourd'hui où sont les purs modèles, et, sans les copier, on les interprète avec intelligence. Les musées enrichis par des acquisitions heureuses, les expositions rétrospectives n'ont pas été inutiles à nos chers ouvriers de l'or et de l'argent, et tout nous fait espérer qu'il aura encore de nobles œuvres à décrire, celui qui continuera leur histoire.

PAUL MANTZ.

M. GÉROME

PEINTRE ETHNOGRAPHE

Ce n'est pas l'audace qui fait défaut à M. Gérome. Personne ne lui reprochera, comme à tant d'autres artistes, de répéter sans cesse un même thème en le variant légèrement pour donner à chaque redite une certaine tournure nouvelle. Par un don que nous louerons d'autant plus qu'il devient plus rare, M. Gérome s'est essayé dans tous les genres. Il a peint l'antiquité et les temps modernes, le paysage et le portrait, l'histoire et les scènes familières, les mœurs de l'Orient et celles de l'Occident. Jeune encore, il voulut même, d'un vol audacieux, s'élever jusqu'aux régions supérieures de l'art en transportant sur la toile une des pages les plus sublimes de l'*Histoire universelle* de Bossuet, et on put croire alors qu'il consacrerait définitivement son pinceau à la grande peinture, qui ne compte plus malheureusement que de rares adeptes. Le *Siècle d'Auguste*, œuvre de proportions gigantesques, obtint un succès considérable au Salon de 1855; et cependant M. Gérome n'a pas osé renouveler une tentative si bien accueillie. Doué d'un esprit droit et fin, il a parfaitement compris que sa voie n'était pas là, et on doit lui savoir gré de ne point s'être laissé égarer par les applaudissements de la critique. Les tableaux historiques ou philosophiques qu'il a exécutés depuis, dans cette dimension restreinte qui a suffi à Poussin pour créer des œuvres pleines de grandeur, *Cléopâtre*, *César*, *Phryné*[1], *Candaule*, *Socrate*, l'*Ave Cæsar*, ont donné raison à ceux qui accordent à M. Gérome plus de délicatesse que de force, plus de subtilité que de grandeur, plus de savoir que de poésie. Dans ces sujets, si bien choisis pour émouvoir

1. Ce tableau a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 266.

ou charmer, M. Gérome a plutôt intéressé le public à l'exactitude méticuleuse des vêtements et des bijoux, à la vérité et au goût exquis des détails architectoniques, qu'il ne l'a impressionné par la représentation du drame humain, ou captivé par la beauté surprenante d'une Phryné et d'une Cléopâtre. Si, dans ces œuvres où il s'est ingénié en mille recherches charmantes, il a fait preuve d'une rare habileté et d'une intelligence des mieux cultivées qui l'ont placé à la tête de nos peintres anecdotiques, il n'a laissé transpercer aucune de ces robustes qualités intellectuelles et matérielles qui distinguent les grands peintres d'histoire.

On veut que l'écriture fasse connaître la physionomie morale de l'individu; et personne ne contestera, en effet, que les lettres tracées par la main d'un homme emporté, énergique ou volontaire, ne soient plus rapides, plus fermes que celles d'un homme irrésolu ou timide. Mais si cela est vrai de l'écriture, combien l'est-ce encore plus de la touche, qui est un des moyens les plus expressifs dont le peintre dispose pour traduire ses sentiments! Michel-Ange, caractère âpre, énergique et réfléchi, insistait sur les contours de ses mâles figures, qu'il modelait avec un fini extrême; Léonard, le plus curieux et le plus grand des peintres, noyait les détails précieux de ses tableaux dans un travail parfondu qui conservait à l'ensemble son ampleur; Rubens enlevait d'un pinceau enfiévré ses compositions animées; Van Dyck avait une touche élégante et facile qui rendait parfaitement la distinction de ses modèles; Ribera, que les infirmités de l'humanité ne rebutaient point, s'est complu à sculpter chaque pli de la peau avec les épaisseurs de la pâte; Rembrandt, qui, lui aussi, ne redoutait point la laideur, mais qui avait une suprême poésie inconnue à Ribera, dissimulait sa touche avec un art infini dans ses effets mystérieux et accentuait, au contraire, certains traits quand il voulait frapper fort; Téniers, le peintre railleur par excellence, donnait à ses physionomies un ton légèrement moqueur par des clairs-vifs, adroitement piqués sur les lèvres ou dans les yeux. Nous pourrions encore rechercher les moyens par lesquels Albert Dürer, Velasquez, Poussin, Véronèse et tant d'autres artistes illustres exprimèrent leurs pensées; mais ce serait nous livrer à un travail superflu pour prouver une loi que personne ne combat. Sans crainte, on peut dire que toujours les maîtres ont trouvé une manière en accord parfait avec leur tempérament.

Si, à l'aide de cette loi, on voulait déterminer la nature du talent de M. Gérome, on acquerrait bien vite la certitude que ses procédés trahissent un peintre anecdotique, un conteur agréable et instruit, plutôt qu'un historien profond, un poëte rêveur ou lyrique. Son exécution petite, lisse et émaillée, d'une netteté et d'une exactitude qui excluent tout sub-

terfuge et toute réticence, dénonce un caractère droit, ferme et consciencieux, une intelligence merveilleusement dotée de toutes les qualités qui font les historiographes fidèles. Aussi, lorsqu'au retour d'un long voyage dans les contrées orientales de l'Europe M. Gérome envoya au Salon de 1855 un tableau ethnographique, il n'y eut qu'une voix pour louer l'œuvre, que la plume si habilement descriptive de M. Théophile Gautier fera revivre dans la mémoire de tous : « Des soldats russes, vêtus de cette capote de bure grise qui ressemble à un froc de moine ou à une houppelande d'hôpital, coiffés d'une casquette bleue à liséré rouge, sont rangés en cercle; la consigne leur a été donnée de se divertir, et ils la remplissent en conscience : l'un d'eux s'avance au milieu du cercle et exécute une espèce de cachucha moscovite très-déhanchée, en s'accompagnant de deux triangles garnis de fils où frissonnent des plaquettes de cuivre qu'il fait bruire; l'orchestre est composé d'un violon, d'un tambour et d'un fifre; ceux qui n'ont pas d'instrument chantent, ou, plongeant deux doigts dans leur bouche, obtiennent un sifflement aigu; quelques-uns, entre les strophes de la ronde, tirent une bouffée de leur courte pipe. — Rien n'est plus curieux que ces types kalmouks ou tartares, aux nez épatés, aux pommettes saillantes, au crâne rasé, aux moustaches d'albinos, aux petits yeux que brident des paupières retroussés vers les tempes; les physionomies de ces pauvres diables sont résignées, nostalgiques et très-douces, malgré leur laideur; le jeune fifre est presque joli, et il soufflerait dans son petit turlututu avec le même flegme au milieu de la bataille, comme le fifre qu'admirait Frédéric le Grand. — A quelque distance veille un sous-officier, dont le bras replié derrière le dos tient un fouet pour stimuler la joie; plus loin, un second cercle se livre au même divertissement. Des tentes de toile blanche, une colline grisâtre sur laquelle tournent sept ou huit moulins à vent aux ailes disposées en roue, un ciel brumeux, où un vol de grues dessine son angle aigu, les berges plates du Danube, dont une sentinelle regarde mélancoliquement couler l'eau limoneuse, forment à cette ronde bizarre le fond le plus original. On ne saurait imaginer la profonde tristesse de cette toile tenue dans une localité grise, éclairée par une lumière sourde et comme voilée d'ennui. » Aussi est-ce avec raison que M. Théophile Gautier a écrit qu'un quart d'heure passé dans la contemplation de ce petit cadre en apprend plus sur la Russie que vingt volumes de relations. La peinture, avec sa langue muette, en dit souvent beaucoup plus que les écrivains les plus bavards. Depuis lors, à chaque Salon, M. Gérome a exposé des toiles ethnographiques qui furent toujours bien accueillies des amateurs les plus délicats. Les *Recrues égyptiennes*, la *Prière chez un chef arnaute*, les

Pifferari, le *Hache-paille*, les *Arnautes jouant aux échecs*, la *Porte de la mosquée El-Assaneyn*, le *Marchand d'habits au Caire*, en accusant des aptitudes remarquables pour saisir et rendre les caractères typiques des divers peuples, firent regretter que M. Gérome se soit si longtemps attardé aux curiosités archéologiques. Entre toutes ces œuvres exquises, dans lesquelles il a retracé des civilisations qui vont s'effaçant chaque jour, nous signalerons le *Prisonnier*[1]. On se rappelle cette barque qui, poussée par les bras de deux robustes esclaves, glisse sur les eaux tranquilles du Nil, emportant un malheureux prisonnier couché en travers, les mains et les pieds garrottés. A la poupe de la cange est assis un Grec, à mine moqueuse, qui chante, en s'accompagnant d'une guitare, les charmes de la liberté perdue. Le drôle, pour se venger de celui qui fut peut-être son maître insolent et brutal, semble appuyer avec intention sur une phrase blessante, et il se penche vers le patient pour qu'il ne perde pas une parole de sa chanson assaisonnée de malice et d'ironie. A l'affront reçu de celui qui se courbait hier au moindre froncement de ses sourcils, le captif oppose l'impassibilité de l'Oriental, pour ne point réjouir le cœur de son rival heureux qui, assis à la proue, la main appuyée sur son fusil, le garde avec l'air hautain du musulman. Tout l'Orient est là, avec son fatalisme implacable, sa soumission passive, sa tranquillité inaltérable, ses insultes éhontées et sa cruauté sans remords. En rendant simplement ce qu'il voyait, M. Gérome a fait une œuvre éminemment morale et philosophique.

A des degrés différents, le peintre a été également heureux dans son *Hache-paille*, où il a su donner du style à l'instrument du pauvre fellah, et dans sa *Porte de la mosquée El-Assaneyn*, où il a exprimé en termes si clairs la barbarie de l'islamisme. Parfois cependant on pourrait lui reprocher l'excès du rendu, l'importance trop grande accordée aux détails, la toilette trop proprette de ses personnages, et trouver même qu'il lui arrive de donner aux pierres les teintes de l'agate et aux terrains la transparence de la glace.

Mais à une époque où tant d'artistes poussent le négligé de l'exécution jusqu'à l'insolence et masquent leur ignorance sous une fausse apparence de liberté, nous nous sentons sans force pour reprocher trop de conscience dans l'achèvement d'une œuvre ou dans l'accentuation du savoir. N'est-il pas d'ailleurs intéressant et instructif de voir, fidèlement retracés, les charmants entrelacs d'un moucharaby en bois de mélèze, la savante ornementation d'un chapiteau arabe ou byzantin, les armes qui

1. Ce tableau a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 493.

composent l'arsenal que tout Arnaute porte à sa ceinture, et les gracieuses broderies qui couvrent la veste d'un Grec? Cependant, hâtons-nous d'ajouter que ce n'est point seulement par ces mille détails du costume ou de l'ameublement que le peintre nous intéresse à ses toiles ethnographiques. M. Gérome excelle encore à rendre le caractère propre des diverses races, comme on peut aisément s'en assurer en jetant les yeux sur l'eau-forte du jeune maître, qui accompagne ces lignes. La tranquillité avec laquelle ce fumeur aspire la fumée de sa longue pipe ne ressemble en rien à l'insouciance imperturbable du Turc jouissant des douceurs du kief; dans ses yeux vifs et brillants on retrouve l'homme qui pense, et dans ses traits secs et finement accentués, la vraie physionomie du peuple hellénique. La réalité nous en apprendrait certainement moins, car nul ne peut se flatter d'avoir l'œil photographique de M. Gérome et de posséder, à un aussi haut degré que lui, le don de l'observation et la faculté de traduire l'impression reçue.

ÉMILE GALICHON.

GRAVELOT

Le XVIIIe siècle est le siècle de la vignette. Ce temps, qui orna tout de l'amabilité de l'art, qui éleva le *joli* au style et répandit ce style dans les plus petites choses de ses entours, de ses usages, de ses habitudes; ce temps, qui appliqua la main du dessinateur et du graveur jusqu'au décor du moindre bout de papier, de ces mille petites feuilles volantes qu'une société se passe de main en main : adresses, cartes, invitations, billets de faire part, factures de marchands, passe-ports, contre-marques de théâtre; ce temps, qui ne voulait pas un seul imprimé sans y trouver un plaisir pour l'œil, le XVIIIe siècle devait naturellement dépenser, pour l'embellissement et l'égayement du livre, un génie, une imagination, un goût nouveaux et sans exemple. Aussi le règne de Louis XV est-il le triomphe de ce qu'on appellera plus tard « l'illustration ». L'image remplit le livre, déborde dans la page, l'encadre, fait sa tête et sa fin, dévore partout le blanc : ce ne sont que frontispices, fleurons, lettres grises, culs-de-lampe, cartouches, attributs, bordures symboliques. Bien peu d'ouvrages osent se présenter sans cette recommandation et ces tableaux du texte, qui vulgarisent et font circuler dans la lecture la grâce artistique de l'époque. Éditeurs, imprimeurs, auteurs luttent à qui chargera ses éditions de plus d'images, les enjolivera de plus de tailles-douces. C'est le succès, l'excuse ou le pardon de tout ce qui paraît; c'en est quelquefois le prétexte et l'idée, et la gravure dicte le livre, comme ce paquet d'estampes envoyé à Duclos pour lui faire écrire le conte d'*Acajou*. Le moment arrive où l'épigramme contre le plus illustré des écrivains, Dorat, qu'on accuse

de « *se sauver de planche en planche,* » peut s'adresser à presque toutes les publications. Et, en 1772, dans l'édition de son *Diable amoureux,* c'est à peine si Cazotte exagère la raillerie quand il écrit : « Malgré la nécessité *indispensable,* que tout le monde connoît, d'orner de *gravures* tous les ouvrages qu'on a l'honneur d'offrir au public, il s'en est peu fallu que celui-ci n'ait été forcé de s'en passer. Tous nos grands artistes sont abysmés d'ouvrages, tous nos graveurs passent les nuits et ont peine à y suffire; l'auteur étoit désespéré et ne pouvôit ni pour or ni pour argent trouver ni dessin ni gravure. Donner son ouvrage sans cela, c'étoit le perdre... »

Art charmant après tout, et qui mérite la petite apothéose qu'en a faite Choffart à la dernière page des *Métamorphoses* d'Ovide : sous un Amour assis sur un nuage, jouant avec une guirlande de fleurs qui se change dans sa main en couronnes, roule et descend, au milieu de feuilles de laurier, une chute de médailles, dont chacune porte un nom. La liste s'allonge sur un piédestal porté par une paire d'ailes, soutenant une palette, des pinceaux, des rouleaux de papier, une lyre avec une écharpe de roses, dont la corde du milieu est une torche flambante dans un ciel de gloire et comme rayonnant de l'éclat de la pléiade des vignettistes dont les noms se pressent et tombent un à un, jusqu'au bas du grand cul-de-lampe, pêle-mêle, dessinateurs et graveurs, Boucher et Le Prince, Monnet et Le Mire, Augustin de Saint-Aubin, Delaunay, Simonet, Née, Ponce, Basan, Delongueil, de Ghendt, Duclos, Masquelier, Baquoy, — jusqu'aux quatre petits grands maîtres du genre : Gravelot, — Cochin, — Eisen, — Moreau.

Hubert-François Bourguignon, dit Gravelot, est né à Paris, le 26 mars 1699. Il est le deuxième fils de Hubert Bourguignon et de Charlotte Vaugon. Son père tient au commerce; mais, ambitieux pour l'avenir de ses enfants d'un état plus relevé que le sien, il sacrifie ses épargnes à leur éducation. Les deux frères passent de la pension aux Quatre-Nations où l'aîné, qui sera le géographe d'Anville, est en train de faire sa rhétorique, quand son cadet d'un an, moins appliqué et arrivé seulement à sa troisième, abandonne le collége, prend le crayon, se voue au dessin. Il travaille, étudie. A quelques années de là, une occasion se présente pour envoyer le jeune homme à la grande école de son art : son père le fait partir pour Rome dans l'espèce de bagage domestique que traînaient

les ambassades du temps, à la suite des équipages de M. le duc de la Feuillade désigné pour être ambassadeur là-bas. Gravelot est déjà le grand liseur et le petit poëte qu'il sera toute sa vie : à Lyon, il a déjà mangé tout son argent à acheter des livres, et il écrit à son frère des lettres mêlées de vers que publient les Mercures du temps. Là-dessus l'ambassade s'arrête et le voyage manque. De retour à Paris, Gravelot tombe dans le plaisir, la dissipation, raffole de théâtre, ne s'occupe que de pièces, hante les comédies, les comédiens, les comédiennes, et roule sans doute à ces folies des jeunes gens d'alors que racontent les Mémoires de la Régence. Le père de Gravelot, qui était de son temps, du temps de la paternité draconienne à lettres de cachet et à embarquement pour les îles, pensa alors à M. le chevalier de la Rochalard qui lui faisait l'honneur de le connaître et qui partait pour Saint-Domingue en qualité de gouverneur général. Il lui remit le jeune homme, auquel heureusement n'arriva pas l'aventure d'un jeune homme de la bonne société du temps, M. de Mezières qui, pareillement embarqué pour les îles à treize ans comme mauvais sujet, fut tatoué par les sauvages : au retour, ses bas de soie laissaient passer les serpents ineffaçablement peints sur ses mollets. Pour Gravelot, son histoire fut plus simple : recommandé à M. Frégier, ingénieur en chef de la colonie, il fut employé, en arrivant, au dessin d'une carte de Saint-Domingue, dessin où il se montra le digne frère de d'Anville. Mais « l'enfant de Paris » se sentait bien loin. Puis, au bout de quelques temps, il recevait le coup d'une mauvaise nouvelle : la perte d'un bâtiment de la Rochelle qui lui apportait une pacotille de quatorze mille livres en marchandises pour les colonies américaines. De chagrin, il tombait malade à en mourir. La force de son tempérament le sauvait. Mais n'espérant plus de secours de sa famille, il revenait : quatre monnaies d'or d'Espagne, voilà tout ce qu'il rapportait d'Amérique. Il avait trente ans, l'expérience, la maturité des épreuves; il entrait chez Restout [1], fier plus tard de son élève, dessinait sérieusement, et se mettait à travailler comme un homme qui a sa vie à faire [2].

Le talent de Gravelot commençait à s'annoncer; mais la concurrence

1. C'est sans doute vers ce temps de son entrée chez Restout qu'il publie ces petits dessins à cartel quelquefois accompagnés de vers, montrant déjà son goût pour les scènes enfantines : L'*École des garçons*, l'*École des filles*, le *Café*, la *Laiterie*, la *Curiosité*, la *Parade de foire*, l'*Escarpolette*, etc., et deux grandes planches : les *Petits Comédiens* où des deux côtés l'on voit, comme à la vraie comédie, des rangées de petits seigneurs sur les banquettes des coulisses.

2. *Nécrologe de 1774. Éloge de M. Gravelot* (par d'Anville), la seule source biographique pour Gravelot.

était alors trop grande entre les artistes parisiens pour qu'il crût pouvoir faire son chemin à Paris. Il se décidait à passer à Londres, vers l'année 1732 [1]. Il y trouvait du travail dès son arrivée, grâce à son talent de dessinateur de figures et aussi d'ornemaniste. L'œuvre de la Bibliothèque, malheureusement bien incomplet pour les planches publiées en Angleterre [2], nous fait sauter, après les broutilles de ses débuts, à

1. Dans deux lettres, datées de Londres, du 20 août et du 2 septembre 1734, Gravelot donne à son frère des renseignements géographiques sur l'édition d'Albuféda non achevée, lui envoie une carte du Northumberland et lui promet la carte de tous les comtés levée géométriquement. Il attaque un certain Gordon qui a fait tous les métiers, est monté sur le théâtre, et s'est fait homme de lettres en désespoir de cause, se mêle de brocanter et même de dessiner. Il devait faire pour lui « le frontispice d'un ouvrage sur les curiosités égyptiennes conservées dans les cabinets de tous les curieux d'Angleterre : mais Gordon n'a pas voulu le payer de la moitié d'avance... » Son adresse est alors : *King street Covent-Garden, at golden Cup.* — Une autre lettre également adressée à son frère, en 1736, lui annonce l'envoi d'une de ces montres d'or anglaises, alors si appréciées à Paris et qui ne valaient pas moins de soixante guinées. (Lettres autographes de Gravelot communiquées par M. de Manne.)

2. Nous extrayons de documents, rassemblés à notre intention par M. Reed, le savant conservateur des dessins et des estampes du British Museum, et que veut bien nous transmettre l'obligeance amicale de M. Wyat-Thibaudeau, le catalogue succinct des pièces anglaises conservées au British Museum : *Moïse descendant du Sinaï*, Gravelot, 1733 ; — une série pour une traduction de l'*Histoire romaine* de Rollin, 1740. — Le monument de Shakspeare à Westminster, 1741 ; — une suite pour la mort de Sophonisbe, 1742 ; — une série nombreuse pour des pièces : *the Duke de Foix, la Prude, Sophonisba, Socrates, Pandore, Sampson, le Droit, Olimpea, Triumvirata, Repository, Charlot*, etc.; — une autre série pour des romans anglais ou des pièces : *the Disappointement of Treachery, the Reconciliation, the faithful shepherd, the Banquet of Love, the Triumph of Alzire, the welcome intruder, the tragical discovery, the death of Ariana, the rash connexion, the refined lover, the unglucky glauce, the surprise, the infortunate rescue, the quadrille party, the rival lovers*, etc., etc.; — une *Folie tenant des balances et un fouet;* — série de pièces pour une histoire d'Angleterre; — une petite planche légère : *un soldat tenant une femme sur ses genoux.* Dans les dessins, citons *Deux études d'un gentilhomme assis*, l'une sur papier bleu, l'autre sur papier jaunâtre, toutes deux au crayon noir rehaussé de blanc, huit dessins d'encadrement pour les portraits des biographies de peintres d'Houbraken, et quelques autres encadrements de portraits de personnages anglais. Il existe encore de Gravelot au British Museum et dans deux autres collections, des retouches et des ajoutés d'une fine plume dans des personnages du paysagiste Chatelain, avec lequel Gravelot travailla et vécut à Londres. — Un détail ignoré, c'est que le plus grand travail de l'artiste en Angleterre fut la reproduction d'anciens monuments, églises, tombeaux, etc. Ce fut lui qui fit les dessins pour les planches de Price, d'après les tapisseries de la Chambre des lords, lui qui releva dans le Glocestershire les églises et les autres monuments avec un soin et un art tels que Vertue le comparait à Picart et le trouvait même supérieur à son favori Hollar. Walpole, dans ses anecdotes sur la

des images faites à Londres, dont l'une, l'allégorie d'un mariage, datée de 1740, laisse voir déjà, dans le couple habillé et dans le nu des figures symboliques, cette grâce spéciale qui sera plus tard sa signature. Nous possédons de lui une autre grande composition, publiée la même année, gravée par Parr et représentant les *Divertissements de la loterie.* Au milieu se voit une figure de la Folie les yeux bandés, deux marottes plantées dans le trou des oreilles; et de cette tête part un riche encadrement à la Meissonier dessinant, en serpentements d'ornement, six compartiments : la distribution des billets, la consultation chez l'astrologue, le tirage de la loterie, la scène émouvante du bon et du mauvais billet, à la taverne, à la maison, touchés dans une manière de dessin légère et claire, dans un esprit d'Hogarth coquet. La femme des plus charmantes illustrations de Gravelot est déjà là : elle s'y lève comme du jour pâle du pays. De tels dessins faisaient vite une place à Gravelot parmi le public anglais; et un Shakspeare se trouvant à illustrer, c'était lui qu'on en chargeait. Pauvre art du haut en bas et des grands aux petits, l'art du XVIIIe siècle, lorsqu'il se dépayse, lorsqu'il sort de la représentation du temps, lorsqu'il va aux grandeurs, aux poésies, aux majestés, aux terreurs du passé, de l'histoire, ou du génie! Shakspeare et Gravelot! Rien que le rapprochement des noms et l'écrasement de l'un par l'autre fait comprendre à quel degré de ridicule l'interprétation de l'aimable Français devait descendre : elle dépasse encore ce qu'on en peut attendre. Il faut voir Hamlet dans sa grande scène, un Hamlet dans une pose d'abbé galant, la reine en costume d'une Gaussin, le roi en marquis de comédie, et le fond de jolis petits violons qui se trémoussent et se dégingandent comme à une tribune de musique des *Fêtes roulantes!* Plus tard, aux Grecs, aux Romains, au tragique classique, Gravelot s'attaquera avec le même « papillotage. » Il y mettra le mauvais bon goût national, la fausse couleur, le pittoresque conventionnel, la fadeur de tradition, l'ennui rond et pompeux avec lequel tous ses confrères, Eisen, Cochin, Moreau, semblent peindre d'après les vers de Marmontel les hommes de Plutarque et les temps de Tacite; monotone et banale antiquité de théâtre qui nous fera regretter tout ce temps perdu par l'illustrateur sur

peinture, cite de lui sa planche de l'abbaye de Kirkstall comme une merveille. — Disons enfin que l'artiste, dont les planches anglaises portent souvent le nom anglaisé de *Gravelott* a été tellement adopté par l'Angleterre, que le British Museum a l'intention, nous dit-on, de classer dans son catalogue notre Français et Parisien Gravelot dans les maîtres anglais. A ce compte, l'Angleterre pourrait aussi mettre dans son école Watteau et La Tour.

les tragédies de Voltaire et tout ce qu'il nous devait à la place d'images vivantes de la vie contemporaine !

Cependant Gravelot entrait dans la connaissance, se poussait dans l'estime des peintres anglais les plus renommés. Il prenait auprès d'eux une assez grande autorité pour les décider à former une de leurs premières sociétés artistiques possédant un local où ils se communiqueraient leurs productions, et des salles où ils dessineraient d'après le modèle ; et la société fondée, il n'était pas un des moins assidus à y venir dessiner la figure : il y modelait même en terre. En 1744, il publiait une série de grandes études d'hommes et de femmes, dans le goût de certaines études habillées de Boucher, mais d'un dessin plus serré, plus correct, plus près de la nature, et qui ressemblaient à de coquettes académies de poses et de costumes. Et quand il quittait l'Angleterre, la native élégance de son dessin, où revenait un souvenir de Watteau, avait gagné à ce long séjour comme un complément et un achèvement d'élégance anglaise. Elle y avait pris cette aristocratie, cette rareté de distinction qui se dégage des choses, des femmes et des hommes de là-bas. Elle en emportait le goût de ces jeunes costumes d'honnêteté, de ces chapeaux de paille ingénus, de ces robes plates, de tout ce blanc, simplicité fraîche, blanche pudeur friande de la femme, qui va devenir bientôt chez nous la mode du linon et des fichus menteurs. Et c'est avec le souvenir de la toilette d'une Clarisse que le dessinateur va trouver le type de ses héroïnes de roman et de sa Julie.

En 1745, lors du succès des armes françaises dans les Pays-Bas, blessé dans son patriotisme de ce que ses oreilles étaient forcées d'entendre, Gravelot quittait Londres, après un séjour de près de vingt ans, et revenait en France par la Hollande. Il ne revenait pas complétement inconnu, son nom avait déjà passé la mer ; et le *Mercure* d'août 1738 annonçait qu'il faisait à Londres les illustrations de la *Dunciade*. A Paris, il ne tarda pas à être occupé. Amateurs, éditeurs, reconnaissent bien vite le talent nouveau qui se révélait par ces dessins de vignettes ayant des qualités de petits tableaux, ces mines de plomb si habilement et si finement caressées sur le dessous chaud d'une première indication de sanguine, ces esquisses au crayon où les appuiements de plume reprennent, corrigent et resserrent la ligne du mouvement, ces lavis limpides, pleins de clarté, d'un léger bistre aqueux et où, d'un trait d'encre, le dessinateur grave, d'un style exquis, le contour d'une silhouette merveilleusement dessinée.

Par quel moyen, par quel procédé, par quelle étonnante réduction l'artiste faisait-il tenir un tel art, un art demandant et laissant voir toute l'étude d'un peintre, dans un si petit cadre? Les contemporains se deman-

daient son secret : on ne l'a eu que ces années-ci à la vente du général Andréossy[1] quand, sous ce nom de Gravelot, ce nom qu'on n'avait jamais vu jusque-là signer que des dessins du format de ses gravures, il apparut aux enchères de grands dessins dans le faire de Lancret. Un dessinateur supérieur à lui-même et plus haut que tout son œuvre se révélait dans ces esquisses de si belle tournure sur papier chamois, frottées de sauce, rehaussées de blanc, arrêtées de crayon noir. Le dessinateur, comme respirant à l'aise, y avait bâti ses personnages à grandes lignes, chiffonnant puissamment la rocaille des jupes, mêlant les frottis d'estompe aux raies grasses de crayon, semant des mouvements et des repentirs d'ébauche, indiquant seulement des têtes avec le rond d'une tête d'après la bosse en croisant dessus la ligne des yeux sur la ligne du profil. A distance, tout y vivait, la lumière, les visages, les personnages, le jour sur les grands plis charbonnés des étoffes ; et le relief en devenait tournant comme d'un dessin qui a pris son moule sur la nature. De ces dessins, l'un passé au carreau et que nous retrouvons réduit dans une vignette minuscule de *Tom Jones*, montrait que Gravelot avait la conscience de faire ainsi un grand carton de sa vignette. Et sait-on encore une autre de ses inventions, et comment il réalisait une autre illusion, ce mensonge charmant du vrai de ses personnages et de ses ajustements? Il se servait pour cela de trois mannequins, modèles du trio ordinaire de ses scènes : c'étaient des mannequins fabriqués en Angleterre, hauts de deux pieds et demi, ayant des corps matelassés dans un tissu de soie tricoté, pourvus d'articulations en cuivre flexibles jusqu'au bout des doigts, et d'une garde-robe allant de la mode de ville à celle du théâtre, et jusqu'à la toge romaine.

La vérité de l'ensemble et du détail ainsi obtenue par Gravelot, le plein, le naturel que donnaient ces grandes études à ces petites planches, cet air tableau de ses vignettes, cette âme d'une composition libre et étoffée qui leur reste, cette fleur d'art galant qu'elles sont seules à avoir, arrivaient à faire mettre l'artiste, par les fins connaisseurs, au rang du premier dessinateur de son temps. Et ce n'était que justice : Gravelot est l'artiste complet et parfait de son genre; il en réunit toutes les aptitudes, l'intelligence de la composition qui lui fait presque toujours abandonner le motif commandé de l'estampe, une lecture immense qui l'aide à trouver le milieu et toutes les convenances de la scène. Il a la science perspective,

1. Catalogue Andréossy (1864). Tous les dessins de Gravelot passés à cette vente avaient été achetés par le collectionneur lors de son ambassade à Londres sous l'Empire. Presque tous font maintenant partie de notre collection.

une imagination d'architecture riche, égayante, et fleurissant les fonds, le goût de meubler, de décorer l'appartement, de faire courir les élégances autour des personnages comme les serpentements de l'or et de l'argent autour d'une gouache de tabatière, avec l'effet du point de vue sur chaque objet. Il connaît encore le métier du graveur, en homme qui a eu la pointe en main [1], écrit son dessin, aide d'avance à la réussite de son interprétation. En un mot, dans sa spécialité, il est l'artiste vraiment unique, reconnu pour tel, indiqué par Boucher qui lui renvoie ainsi qu'au plus digne tous les sujets à trop petits cadres dont il ne veut pas se donner l'ennui.

Gravelot a peint. Et il n'a pas peint seulement ces panneaux que l'industrie artistique du temps demandait aux peintres, les *jolités* à la mode, des dessus de boîtes, des clavecins, ce clavecin de Rukert qui se vendait à la vente de Blondel d'Azincourt. Il a peint des tableaux comme le témoigne le n° 5 de son catalogue, — « *plusieurs tableaux peints par feu M. Gravelot à Londres et à Paris,* » — et comme le prouve la gravure du *Lecteur,* par Gaillard, au bas de laquelle est écrit : *Gravelot pinxit.* La charmante planche représente une femme assise de profil : un jeune homme, assis sur le bout d'une chaise, est penché vers elle, le regard baissé sur le livre dont il lui fait lecture. Assis à contre-jour, il semble dans une ombre d'amour. Un rayon d'une fenêtre derrière lui frise en passant et va éclairer en plein le profil écoutant de la femme. C'est un effet intime, tendre et discret, une scène de chambre qui, dans le gracieux, donne l'impression unique, presque recueillie, que l'on ressent devant la gravure d'un tableau de Chardin. Ce tableau, notre ami M. Philippe Burty croit l'avoir vu à Londres, en 1867, à une exposition du Burlington-Club, où il avait été envoyé par son propriétaire, M. Woman. Il nous donne la toile : l'homme en veste marron, en gilet bleu, en culotte rouge, la femme en jupon rose, en robe grise, pour une peinture sans harmonie, sèche et sans éclat, et n'ayant de valeur que la curiosité de la scène, du costume. Mais était-ce bien l'original? Il faut dire cependant qu'il y a

1. L'œuvre de Gravelot ne se compose guère que de deux eaux-fortes signées de lui et qui semblent de premiers essais montrant une intention de s'y adonner plus tard : la première, un *griffonnis,* ayant l'air de représenter un zéphyr enlevant une apparence de nymphe; la seconde, une *Feuille de croquis,* toute couverte et encombrée d'études de têtes, de mains, de casques, de chiens, de dragons fantastiques, de vieilles à besicles, dont se détache, sur le gris d'une première morsure, le trait fortement mordu d'un chasseur tirant un coup de fusil, et la rocaille d'un charmant étui chantourné où un amour joue en haut avec un cygne, tandis qu'en bas une naïade trône dans une conque en avant d'un château d'eau, — vrai modèle à être ciselé par Duplessis ou Martincourt.

contre notre doute la phrase du Nécrologe : « Gravelot prit plusieurs fois la palette, mais quoique les essais de son pinceau eussent l'approbation de M. Boucher, il y renonça parce qu'il lui coûtait trop de peindre, et qu'il ne s'y était pas exercé d'assez bonne heure. » Et l'on pourrait encore opposer à une velléité d'illusion sur sa peinture le prix dérisoire auquel se vendit à sa mort ce lot de toiles que nous citions tout à l'heure : les contemporains l'estimèrent 16 livres 18 sous. D'un autre de ses tableaux, tout à fait perdu celui-ci, d'un tableau de société qui nous eût montré le goût du monde d'alors à grouper la famille et ses amitiés dans le cadre d'une réunion intime et d'un salon des affections il nous reste l'histoire et la trace dans une curieuse lettre. L'artiste s'y révèle avec sa délicatesse, sa dignité, sa paresse, son éloignement du portrait ; il nous y donne aussi d'intéressants renseignements sur l'influence des dîners du lundi de madame Geoffrin, leur autorité dans les choses de l'art, la crainte et le respect qu'ont tous les artistes, dans leurs affaires avec le public, de l'opinion, des jugements exprimés là, à ce tribunal du goût, par les illustres amis de la maîtresse de maison. Lady Hervey, cette Anglaise, la seule étrangère qui figure dans le petit nombre des portraits de femmes de Cochin, a chargé d'abord Liotard, puis Gravelot, de la peindre avec son fils, les Fitz-Gerald, quelques amis. Elle n'est pas satisfaite du tableau de son peintre, s'en plaint tout haut, et le bruit qu'elle fait arrive jusqu'à remplir une soirée de lundi. C'est sur cette espèce de scandale que Gravelot se décide à écrire à lady Hervey et envoie à madame Geoffrin la copie de la lettre que voici :

« Madame,

« J'apprends avec quelque étonnement, je vous l'avoue, que vous vous plaignez vivement au sujet de votre tableau. Permettez-moi une exposition simple des faits.

« M. Liotard devoit peindre les six têtes à dix louis chacune. Je fis marché avec vous à trente [1] pour trouver la disposition du tableau et le finir. Malgré les représentations que je vous fis dans le temps, combien le talent de la ressemblance étoit peu le mien, vous m'engageâtes à risquer celle de M. et de Mme Fitz-Gerald. Vous eûtes alors la bonté de paroître contente ainsi qu'eux de ce que j'avois osé les entreprendre, jusque-là qu'à votre insçu ils voulurent absolument me payer leurs têtes

1. Sur les prix du dessinateur, nous trouvons ce renseignement dans Favart, qu'il lui en coûta cinq louis pour un dessin de Gravelot : le frontispice de l'*Amitié à l'épreuve*. — Les *Archives de l'art français* ont aussi donné un reçu de Gravelot.

le prix de M. Liotard : ce que M. Fitz-Gerald fit à un louis près, parce que dans le moment il ne s'en trouva avoir que dix-neuf sur lui. J'ai depuis peint votre tête, qu'à la vérité je ne comptois pas finir, et j'ai disposé le tableau. Si dès le commencement l'exécution en a été retardée, ce fut M. votre fils qui l'a suspendue, devant revenir, disoit-il, ici avec son uniforme et un dessin exact de son vaisseau qu'en attendant il traça lui-même sur la toile tel qu'il s'y voit encore : mais il n'est pas revenu. Cependant, j'ai eu deux séances pour votre tête, j'ai fait la disposition du tableau, je l'ai ébauché, et je n'ai rien reçu là-dessus. Vous l'avez souhaité tel qu'il étoit, et je vous l'ai envoyé. Oserois-je à présent, madame, demander de ce que vous pourriez tant vous plaindre? C'est cependant ce qu'indirectement j'entends dire que vous avez fait, et même devant des personnes dont l'estime doit être précieuse à tout homme qui a quelque délicatesse. Aussi ai-je peine à me le persuader et surtout que vous m'avez mis dans le cas d'avoir besoin d'une justification vis-à-vis d'elles.

« Si j'ai remis le tableau à quelqu'un pour l'avancer, ç'a été dans l'envie de remplir mes engagements et après que M. Boucher m'a eu assuré que je m'adressois bien. Je ne comptois vous le livrer que satisfait moi-même de l'exécution et qu'après y avoir mis ce que j'aurois pu encore y désirer. Il semble donc que ce seroit à moy à me plaindre de ce que dans le temps que j'avois pris un arrangement convenable pour vous satisfaire, vous m'en ayez tout d'un coup ôté le moyen, par la lettre que j'ai reçue de vous et que j'ai gardée.

« Mais encore un coup, madame, je vous crois trop judicieuse et trop équitable pour penser qu'en vous plaignant peut-être d'un peu de négligence de ma part, vous ayez exposé les choses autrement que je viens d'avoir l'honneur de le faire. Quand est de les mettre en arbitrage, et sur quel fondement, lorsque je n'ai rien reçu de vous, et que malgré la répugnance naturelle que j'ai de sentir à vous délivrer le tableau dans l'état d'imperfection où j'avoue qu'il est, cela ne m'a pas empêché de le faire dès que vous avez paru le souhaiter avec quelque chaleur. En tout cas permettez-moi de prévoir la décision des arbitres dans cette affaire, ce seroit de vous proposer de me renvoyer le tableau et à moi de tenir mes conventions.

« J'ai l'honneur, etc. »

Il ajoute à la copie de sa lettre la proposition de déposer entre les mains de quelqu'un pour être remis à M. de Fitz-Gerald l'argent qu'il a reçu de lui, à condition que le tableau lui soit renvoyé pour y couvrir ce qui est de lui, n'y laissant absolument que ce qui ne lui appartient pas.

Du reste, il s'en rapporte « à un sage ménagement et espère de son équité qu'elle voudra bien effacer les idées désavantageuses de ses illustres amis[1]. »

Bientôt, presque tous les livres lui demandaient un frontispice, une vignette, un fleuron, un rien signé de lui qui fût le passe-port de l'imprimé, lui donnât sa place sur une toilette de duchesse, à côté de deux pots de vieux saint-cloud, entre l'essence de bergamotte et la poudre à la maréchale. Gravelot, paresseux et avare de son talent, accordait aux éditeurs un bout de dessin, souvent une planche, rarement beaucoup plus; en sorte que ce fut un événement de le voir illustrer entièrement le *Décaméron* de 1757, se vouer à ce grand travail, s'y prodiguer en frontispices, vignettes, fleurons, culs-de-lampe, le long de cinq volumes. Charmante fantaisie où le crayon et l'imagination du dessinateur, se jouant cette fois dans du passé qui n'était que le passé des contes, habille les Pampinées au goût de la rue Saint-Honoré, transporte sur le fond d'architecture de Saint-Sulpice les rendez-vous de Santa-Maria-Novella, l'horizon de Florence sur une terrasse du Grand-Trianon, et fait ainsi une traduction à la française où Boccace est arrangé à la mode de l'idéal que s'en fait la France de Louis XV. Assemblées, promenades, festins, petites personnes pimpantes, minois fripons, fines nudités ciselées, petit peuple de ballet enrubanné, fleuri, étincelant dans la vive lumière de la gravure ainsi qu'à la lumière d'une scène, tout cela défile comme une féerie badine de Cythère à Lilliput[2]. Et la jolie fin de toutes

1. Cette lettre nous a été communiquée par M. de Manne. Elle ne porte pas de suscription d'envoi à Mme Geoffrin. Mais la mention de « l'affaire du tableau traitée chez vous lundi dernier, » le jour du dîner des artistes, et la dernière phrase du post-scriptum: « les idées désavantageuses des illustres amis », ne laisse aucun doute sur le nom de la destinataire.

2. Pour ce Boccace, Gravelot fit quelques estampes libres dont il choisissait lui-même les épreuves pour les amateurs (Favart, vol. Ier), quoiqu'il répugnât à ce genre, ainsi que le témoigne ce fragment de lettre inédite :

« ... Ce que vous me demandés se peut faire, mais pour rendre les choses suivant votre idée, cela exige de votre part une explication plus décidée et que susce bien jusqu'à quel point il s'agiroit de pousser la gaillardise; car quoique dans ces sortes de compositions la gentillesse soit préférable à la grossièreté, il y a des gens comme vous sçavez à qui il faut des perdrix et d'autres qui aiment mieux la pièce de boucherie. Est-ce donc par la seule expression de la tête du jeune capucin que son action se doit faire connoître? . . . . . Une autre réflexion : c'est de sçavoir si cette façon de couper les figures aux genoux, qui peut convenir au sujet que vous me marquez, iroit aussi bien à d'autres; tandis que la grandeur que vous m'envoyés me paroît suffisante pour des figures entières. Cependant à cet égard je me conformerai à votre dernière décision. Quant au fini que vous désirés, je vous promets d'y apporter mes soins et

ces *Journées* que ces jeux d'amours semés par Gravelot, petites figures symboliques du conte, tantôt jouant dans des cornes de maris trompés, ici portant dans une châsse de cristal l'Amour mort qui semble Cupidon enterré dans une tabatière de cristal de roche !

A la suite de ce grand succès, Voltaire voulait avoir le nom et le talent de Gravelot pour les royales éditions que Cramer élevait à ses œuvres. Et sur les flatteuses ouvertures de Cramer, Gravelot s'empressait d'envoyer à Voltaire un échantillon de ses dessins avec cette lettre d'hommage :

« Extrêmement flatté, monsieur, du choix que M. Cramer fait de moi pour les dessins de la grande édition qu'il projette de vos ouvrages, si quelque chose pouvoit me flatter encore plus ce seroit vous satisfaire. C'est dans cette vue que je soumets à votre révision le choix que j'ai fait des sujets pour votre *Henriade*. En pensant qu'il falloit retrouver dans les tableaux la marche du poëme, j'ai eu égard aussi à la variété qui pouvoit les rendre plus piquants. Quant au talent que je puis apporter à l'exécution, vous en jugerez sur les deux dessins que j'ai remis à M. Cramer. Concevez, monsieur, à quel point je souhaite qu'ils se trouvent à votre gré, puisque ce me seroit un moyen de participer en quelque façon à cette immortalité qui vous est si décidément acquise.

« C'est avec les sentiments d'un de vos plus vifs admirateurs que je suis, monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« GRAVELOT[1]. »

Et Voltaire était si enchanté de la lettre et des dessins, que par Cra-

enfin de mettre à ces dessins toute la correction et l'expression dont je puis être capable : moyennant quoi je ne vois pas que je puisse demander moins de soixante francs pour chacun. »

1. Cette illustration est la grande nouvelle d'une lettre de Favart du 24 avril 1761. « ... Rien ne surpassera l'édition de Voltaire in-4°, que Cramer, libraire de Genève, a entreprise. Gravelot, l'un des plus célèbres de nos dessinateurs, est chargé des figures; il m'a déjà montré une vingtaine de dessins... On n'a rien fait de plus élégant. » — Cramer écrivait à Gravelot : « M. de Voltaire, qui a été enchanté de vos dessins, m'a donné un petit mémoire des sujets pour ses tragédies, » et lui parlant de l'embarras survenu dans la gravure des petits dessins, il lui contait ce trait piquant : « M. Baléchou, à qui j'avois envoyé le premier, m'a promis de l'achever; mais un dominicain de ses amis l'ayant vu travailler s'est douté de ce que ce pouvoit être et l'a prié de ne pas aller plus loin. » Il termine en lui annonçant que les quinze autres dessins ont été remis à M. de Florian, qui vient de partir avec madame Fontaine et qui doit prendre le conseil de Gravelot pour savoir à qui il faut s'adresser pour les gravures. (Papiers de Gravelot, communiqués par M. de Manne.)

mer il s'adressait au dessinateur pour une vengeance contre Fréron[1], Gravelot, répétons-le, se faisait illusion : c'est sa mauvaise immortalité que celle qu'il espérait de Voltaire, de la tragédie et du poëme épique. Il lui en était réservée une meilleure et qui durera plus : celle que lui donnera l'expression la plus délicate de son temps, soit dans l'illustration d'un roman anglais ou français, soit dans une vignette unique comme celle qu'il a jetée en tête des *Amusements d'un convalescent*. Le joli cabinet d'épicurien! Le coin de feu tiède! les rayons de livres aimables, la table avec ses gorges de bronze, la tasse de tisane refroidissant sur la cheminée contournée, et là dedans le charmant homme, maigri sous l'ampleur de la robe de chambre du lever, regardant une idée au bout de sa plume prête à écrire, tandis que la basse dont il vient de jouer glisse, avec l'archet, le long de sa cuisse! L'artiste donne là tout son charme comme il donnera tout son siècle dans ces *Contes* de Marmontel tournant autour de l'histoire et des caractères du jour : le *Scrupule*, *Heureusement*, les *Deux infortunés*, la *Bonne mère*, le *Connaisseur*. Et dans tous les livres auxquels il apporte la parure d'une de ces petites scènes contemporaines, il surprend, il émerveille par ce qu'on pourrait appeler chez lui le naturel de l'élégance, par le coquet décor de l'appartement, par le goût des colifichets meublants, par tout ce fin et microscopique rococo amusant le fond d'où se détachent si bien ses duos et ses trios de personnages d'amour, ces comtes, ces marquis, ces Lindors aux habits étoffés, pochant sur la poitrine, à la taille pincée, aux basques épanouies, tout charmants de l'air vainqueur de Fronsac et de Lovelace. Et ces femmes, ces petites créatures que le temps appelait *divines*, Gravelot n'est-il pas le plus artiste à les peindre? Elles sont à

1. Lettre de Cramer l'aîné du 1er novembre 1760, qui lui annonce que Voltaire est enchanté des dessins de son théâtre, lui abandonne la direction de la gravure, et lui demande une planche de forme in-12, qu'il adressera par la diligence à M. Camp, associé de M. Tronchin, quai de Saint-Clair, à Lyon : « Il faut dessiner une lyre, suspendue agréablement avec des guirlandes de fleurs, et un âne qui brait de toute sa force en la regardant, avec ces mots au bas :

Que veut dire
Cette lyre?
C'est Melpomène ou Clairon.
Et ce Monsieur qui soupire
Et fait rire
N'est-ce pas Martin F....?

« Cette plaisanterie doit se mettre à la tête d'un petit ouvrage qui n'attend que cette estampe pour paroître et que je vous envoierai d'abord. Si vous ne pouvez pas faire cette petite commission, qui feroit grand plaisir à notre cher philosophe, mandez-le-moi d'abord... » — Le dessin fut fait. La gravure, par Choffard, existe dans l'œuvre de Gravelot.

lui et ne sont qu'à lui, ces petites personnes si vivement plantées au-devant de ses scènes, les cheveux tignonnés sous un soupçon de bonnet-papillon, le chignon retroussé et découvrant la nuque fine, les épaules filantes, la gorge ramassée, la taille *joncée*, comme on disait, longues, sveltes et fluettes, la chair de la poitrine et des bras battue de bouquets, de dentelles, de garnitures, d'échelles de nœuds, d'engageantes de point d'Alençon : Gravelot les fait légères jusqu'à la pointe de la mule sous les fanfreluches et les rubans envolés de leur costume ; il les transfigure presque avec cet idéal de mode qui va du déshabillé à la Pompadour à la robe à l'anglaise. Le dessinateur, qui a modelé, semble les sculpter pour ainsi dire au crayon, et les sort d'une rocaille de plis, pareilles à ces figurines de Saxe qui lui en montrent dans son atelier le dessin de porcelaine et le relief éclairé. Il les anime comme d'une pointe de poésie au-dessus de la réalité du temps, d'une petite grâce intéressante qui les approche de l'héroïne de roman, et vous fait presque voir dans les illustrations de la *Nouvelle Héloïse* la coquette âme de la Julie de Rousseau..

Gravelot sort rarement de son cadre. C'est un hasard dans son œuvre qu'une grande planche. Nous n'en connaissons guère qu'une, la *Fondation pour marier dix filles renouvelée en* 1751 *par les soins de M. le marquis de l'Hôpital, seigneur de Châteauneuf-sur-Cher*, et dont Moreau a fait l'eau-forte : une grande pièce qui a l'air d'un dénoûment d'opéra-comique de Sedaine faisant défiler la procession des couples villageois montant à l'église et saluant leur seigneur, violons en tête. Il est rarement le vignettiste de l'in-quarto, de l'in-octavo même, il est le vignettiste de l'in-douze. Son dessin semble avoir besoin de la petitesse du format pour être à son aise et sur son vrai terrain[1], et même dans l'in-vingt-quatre il s'amuse à un tour de force de crayon qui ne réussit qu'à lui. Son *Almanach de la loterie de l'École royale militaire* est un vrai petit livre bijou et joujou. Qu'on imagine, au-dessus des numéros de la loterie, quatre-vingt-dix petites scènes, toutes se passant entre enfants, comme si les grandes personnes avaient été trop grandes pour y figurer; toutes, consacrées à la petite fille, la faisant repasser, avec le bourrelet des *Amusements de l'âge* de Watteau, par tous les plaisirs, tous les caractères et tous les états de la femme, l'avertissant de la vie par

1. Un de ses seuls dessins sortant du petit format a été gravé à l'eau-forte par Saint-Non. C'est un concert d'amateurs caricatural où tous les concertants emperruqués font rage, le batteur de mesure frappant du pied, l'abbé raclant la basse, des violons se démenant dans les fonds, devant deux péronnelles, le bouquet au corsage et les dentelles évaporées.

quatre-vingt-dix petites moralités rimées dans le cartouche et pour lesquelles le dessinateur-poëte sollicite à la fin l'indulgence du public.

Son frère d'Anville dit : « Deux mariages contractées par fantaisie, et à l'insu de ses proches, ne lui avaient pas donné d'enfant. » Mariages de fantaisie, mariages d'amour, ce sont alors les ordinaires mariages entre les artistes pauvres et les jeunes filles de la petite bourgeoisie. Leur histoire se ressemble : d'abord une longue cour, et, de la part des écrivassiers et faiseurs de vers, comme Gravelot, force lettres amoureuses, galantées, poétiques, sans compter les petits envois de dessins, de gravures. L'alliance est retardée, s'éloigne, sourit de loin plus chèrement, par le refus des parents, la ruine des espérances, l'argent pour s'établir qu'on croyait tenir et qui échappe. Vient enfin le grand jour, et l'artiste peut écrire ces lignes où parle le sage bonheur ; « Nous allons donc être heureux tous deux par notre amour, par une *honnête médiocrité,* des désirs modestes, un petit ménage décent, mon crayon, mes burins, mes livres, quelques amis, et, plaise à Dieu ! une bonne santé surtout. » Telles, ces jolies unions, celle du graveur Miger avec demoiselle Griois où, l'accord fait, Miger se rend chaque matin place Vendôme à la foire Sainte-Ovide, pour monter, pièce à pièce, le ménage de tout ce qui lui manque par quelque emplette expédiée à la future madame Miger dans une missive dont la collection s'appelle : les *Foires*[1]. Et de Gravelot aussi nous possédons quelques lettres intimes. Avec quelques autres qu'a bien voulu nous communiquer M. de Manne, nous pouvons entrer dans le ménage du dessinateur avec sa seconde femme, Marie Gravelot. C'est la correspondance du mari pendant les années 1755, 1756, 1758, le temps où madame Gravelot, pour remettre sa santé délicate, va passer dans sa famille, chez l'épicier Laurencin à Châteaudun, un mois de printemps, un mois d'automne. Gravelot y envoie à sa femme les riens du logis, les rares et petites nouvelles de la maison de travail, les menus cancans, les ragots, les noms de ses visiteurs, les compliments dont il est chargé pour elle par Mlle Hay, Mme Dixi, Mme Belricourt, M. Vimart, M. Cattier, le petit abbé, le docteur; et encore les santés que l'on a portées à son honneur chez le comte d'Épinville, le tout assaisonné de gronderies sur sa paresse, tempérées par l'affirmation qu'il ne peut garder de rancune contre *Nainé.* Le post-scriptum est souvent une bonhomie comme celle-ci : « A la fin, je crois que notre chatte n'est pas pleine. » Il travaille au Voltaire, ou bien il a reçu deux pièces de vin que le tonnelier « nous assure être de grand vin et le meilleur qu'il ait encore bu. » Il la presse de revenir,

1. Biographie de Miger, par M. Bellier de la Chavignerie. Paris, Dumoulin, 1856.

« quelque bien que le pays lui fasse. » Et il insiste par des vers comme ceux-ci :

« L'hiver, ses rumes, ses frimats
Couvriront bientôt nos climats.
Puis, à croire ton écriture,
L'ennui te tient, si ce n'est pas
De ta part flatteuse imposture. »

Ailleurs, il la console de l'ingratitude de son amie Goton par une traduction poétique d'une fable d'Ésope cruellement allusive aux procédés de la perfide; et au bout de sa fable, l'enragé lecteur, oubliant que c'est à sa femme qu'il écrit, lui apprend doctement que c'est le moine Planude à qui nous devons la vie d'Ésope. Ce qu'elles montrent, ces lettres ouvertes, c'est la simplicité ouvrière d'un artisan liseur, simplicité singulière, inattendue, contradictoire, chez un artiste de tant d'élégance, dans un dessinateur de si rare délicatesse. Dans son ménage, comme dans toute sa vie, il reste l'homme de son portrait de La Tour : le bonhomme aux gros traits, aux yeux vifs, à l'air lourd, rustique, anglaisé, à la physionomie d'un patriarche villageois de Greuze : ce paysan, c'est Gravelot [1]. Son frère nous le peindra désintéressé, sans intrigue, sans mouvement d'ambition, sans occupation ni souci de sa carrière, modeste jusqu'à courir, au grand scandale de Boucher [2], pour donner des leçons, caché, s'effaçant, ne se montrant presque nulle part, se dérobant aux sociétés, fuyant le bruit. Point de livre, point de journal, point de brochure qui parle de lui : dans ce temps où l'artiste tient toujours à une association, à un corps, il n'est membre de rien; il n'est que professeur de MM. les Ingénieurs du Roi. Il n'est pas de l'Académie; il ne songe seulement pas à s'y présenter. Son nom manque aux livrets de l'Académie de Saint-Luc. Incapable d'une sollicitation, répugnant à la moindre démarche, ayant débarrassé sa vie de devoirs de politesse et de bienséance, il demeure se tenant compagnie à lui-même, casanier, enfermé, sans aller voir parents ni amis. Son frère, auquel pourtant il était fort attaché, raconte qu'il n'aurait point eu de commerce avec lui, s'il n'avait fait, quoique l'aîné, les frais de toutes les visites. Une espèce

1. On connaît deux portraits de Gravelot : l'un d'après La Tour gravé par Massard; l'autre d'après lui-même, dans un médaillon, avec une figure allégorique à côté, gravé par Henriquez.

2. Gravelot ne fut jamais riche. « L'idée qu'on s'était faite dans un certain monde que M. Gravelot devait être riche dans son état s'est évanouie au moment de sa mort. Il n'avait pas été moins occupé ici que dans un pays étranger, il avait même touché la part qui lui revenait dans la succession de son père. Une vie assez unie, sans luxe et sans suite, pouvait favoriser cette opinion. » (Éloge de Gravelot.)

de paresse, un goût d'indépendance qui s'était fortifié aux leçons de la libre vie de Londres, semble le tenir à l'écart de tout, plongé, absorbé dans les livres, dans la passion de lire, de feuilleter, de bouquiner, qui lui prend son temps, l'enlève à son art, lui met à toutes les heures un volume à la main, un volume sous son chevet, lui fait emporter une lecture à la promenade, et presque toujours un Montaigne dans sa poche. Il lit seul, il lit devant ceux qui viennent le voir, et quand il est forcé de causer, sa conversation retourne à ce qu'il vient de lire. Doux philosophe sauvage! Surprenons-le dans cet intérieur dont il a tant de peine à s'arracher; dans cet atelier de la rue Saint-Honoré, entre ces murs où rient un Boucher, deux Desportes, des singes de Peyrotte, des figures pastorales en plâtre et des statuettes de Saxe [1] : nous le verrons avancer la main vers ses porte-crayons d'argent, travailler une heure devant ces petits mannequins, petit modèle de duchesse ou de personnage tragique à la Voltaire, laisser cela, griffonner des vers, travailler à un traité de perspective, et toujours revenir à un volume quelconque de sa bibliothèque pour en relever les fautes d'impression, ou bien pour en ressentir l'émotion, comme l'artiste ressentait l'émotion du livre et du théâtre, à en suffoquer, à en pleurer, à en étouffer de sanglots!

Les dernières années de Gravelot devaient apporter au liseur, au dessinateur, la privation de ces chers passe-temps. La petitesse, la délicatesse de ses travaux de dessinateur lui affaiblissaient la vue, lui défendaient presque tout travail. Et le 19 avril 1773, une maladie de huit jours, une indigestion, l'enlevait dans le premier mois de sa soixante-quinzième année [2].

1. « Vente consistant en tableaux, dessins, estampes de différents maîtres, mannequins et autres effets à l'usage de la peinture et du dessin, après le décès de M. Gravelot, dessinateur et ancien professeur de MM. les ingénieurs du Roy, laquelle commencera le mercredi 19 mars 1773 de relevée et continuera les jours suivants rue Saint-Honoré, au coin du cul-de-sac de l'Oratoire. » Nous avons dit le prix des tableaux de Gravelot dans cette vente; les 40 dessins pour Voltaire furent retirés; les 34 dessins pour le Corneille eurent le même sort. On vendit 110 petits dessins, 129 livres, et un portefeuille rempli d'esquisses, de croquis, de divers dessins de perspective, avec un traité manuscrit par l'artiste, monta à 367 livres.

2. Donnons ici, d'après les registres de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, l'acte de décès de Gravelot : « Du mardy 20 avril Hubert-François Bourguignon dit Gravelot ancien professeur de messieurs les ingénieurs du Roy âgé d'environs soixante et quatorze ans époux de Jeanne Ménetrier décédé à cinq heures du matin au cul-de-sac de l'Oratoire a été inhumé en cette eglise en presence de Pierre-Paul Cartron bourgeois de Paris et de Zacharie Boivin lequel a declaré ne sçavoir signer. »

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

ESSAI

D'UN

CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIÉ

DE

FRANCISCO GOYA[1]

(TROISIÈME ARTICLE.)

LA TAUROMACHIE.

(Nos 83 A 115.)

La Tauromachie, suite de 33 pièces numérotées en haut, à droite de la planche, est exécutée, comme la série des Caprices, à l'eau-forte mélangée d'aqua-tinte. Elle a été gravée partie en 1815, comme le constatent les planches nos 19, 28 et 31, les seules que Goya ait pris soin de dater, et partie dans les années précédentes, ainsi qu'il est facile de s'en rendre compte par les différences si tranchées que nous remarquons dans l'exécution de ces 33 pièces. Pour nous, du moins, ce point ne fait pas doute : il y a deux manières dans la Tauromachie, et les planches numérotées de 1 à 12, par exemple, nous paraissent différer de celles numérotées 19, 23, 27,

1. Voir, pour le commencement de ce travail, le t. XXII, p. 191 et 382.

28, 31 et 32, pour ne citer que les plus saillantes, aussi bien par le procédé et la conduite de la pointe que par le mode de composition et par le dessin.

Le tirage de la première édition de la Tauromachie, opéré très-certainement sous les yeux et peut-être même par les mains de l'artiste, resta très-longtemps enfoui dans sa famille. Quelques rares exemplaires seulement furent mis en vente, à Madrid, chez un marchand allemand, et ce ne fut guère en réalité qu'après la mort du fils de Goya que l'édition apparut.

Nous ne saurions déterminer, même approximativement, de combien d'exemplaires se composait ce premier et superbe tirage, obtenu sur un papier fort, non collé, qui laisse voir facilement ses vergeures, ses pontuseaux et les marques des fabricants[1]. Nous pouvons toutefois assurer que le nombre en dut être assez restreint; aussi, le haut prix que quelques-uns de ces exemplaires ont atteint dans certaines ventes faites à Paris marque-t-il justement que les amateurs apprécient cette série, à la fois comme l'une des plus curieuses de l'œuvre et comme une rareté difficile, même en Espagne, à rencontrer aujourd'hui en bel état[2].

La deuxième édition, qui ne date que de 1855, est l'œuvre de la Chalcographie de Madrid; elle se vend cartonnée avec le portrait de Goya, qui est en tête des Caprices, imprimé sur la couverture, et porte ce titre nouveau : « Coleccion de las diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros, inventadas y grabadas al agua fuerte por Goya. Madrid, 1855. » Et plus bas : « Estampado en la calcografia de la imprenta nacional. » Au revers de la couverture est gravé le texte des sujets représentés dans chaque planche, texte qui, dans la première édition, était imprimé sur une feuille séparée portant ce titre : « Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros, inventadas y grabadas al agua fuerte en Madrid por Don Francisco de Goya y Lucientes. »

La deuxième édition, tirée sur papier de coton, très-blanc, est, surtout dans les derniers exemplaires, d'une exécution qui laisse vivement à désirer. Une planche gravée à l'aqua-tinte ne saurait souffrir de nom-

1. Les marques des papiers de ce premier tirage sont les suivantes : *Serra, Morato, Nolo;* presque toutes les épreuves d'essai sont sur papier offrant la première et la seconde de ces marques, la troisième se rencontre sur des épreuves après le numéro.

2. Vente His de la Salle, un exemplaire cartonné, 306 fr.; vente F. Villot, exemplaire broché, 225 fr.; vente Solar, un bel exemplaire demi-reliure maroquin rouge, tranche dorées, 316 fr.

breux tirages, et l'on a demandé aux cuivres de la Tauromachie beaucoup plus qu'ils ne pouvaient donner. Du reste, ces cuivres existent encore et il n'y a pas fort longtemps qu'on les offrait à vendre. Veuille Dieu qu'un éditeur nouveau n'ait pas l'idée de les envoyer une troisième fois sous la presse !

Nous connaissons jusqu'à trois états des planches de la Tauromachie, et nous allons les décrire immédiatement pour éviter de les répéter à chaque pièce.

Le premier état est l'essai d'eau-forte pure sans mélange d'aquatinte.

Le deuxième état présente le mélange d'eau-forte et d'aqua-tinte, mais le numéro de série n'est pas gravé en haut de la planche, à droite.

Le troisième état, enfin, est après ce numéro gravé.

En dehors de ces trois états, nous connaissons encore quelques rarissimes épreuves d'essai, avant certains travaux de pointe sèche, qui se placeraient entre le deuxième et le troisième état, et que nous décrirons à leur numéro de série.

83. N° 1 de la série. — Modo con que los antiguos Españoles cazaban los toros à caballo en el campo. (Mode des anciens Espagnols de chasser le taureau, à cheval, dans la campagne.)

Une épreuve du 1er état (eau-forte pure). Coll. Carderera.

84. N° 2 de la série. — Otro modo de cazar à pié. (Autre mode de chasser à pied.)

Une épreuve 1er état. Coll. Carderera.

85. N° 3 de la série. — Los Moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcoran, adoptaron esta caza y arte y lancean un toro en el campo. (Les Maures établis en Espagne, éludant les principes de l'Alcoran, adoptent cet art de chasser le taureau et le lancent en pleine campagne.)

Nous pouvons citer deux épr. du 1er état de cette planche : l'une fait partie de la collection Carderera, et nous possédons la seconde tirée sur papier au filigrane : Serra.

86. N° 4 de la série. — Capean otro encerrado. (Ils capent un autre taureau dans une lice fermée.)

87. N° 5 de la série. — El animoso Moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla. (Le courageux Maure Gazul fut le premier qui combattit les taureaux selon les règles de l'art.)

M. Ph. Burty (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1863) signale de cette pièce une épreuve d'eau-forte pure faisant partie de la collection de M. Galichon.

88. N° 6 de la série. — Los Moros hacen otro capeo en plaza con su albornoz. (Les Maures capent dans la place avec leur bournous.)

Une épreuve du 1er état, coll. Carderera. M. Ph. Burty en signale une seconde dans la collection de M. Galichon.

89. N° 7 de la série. — Origen de los arpones ó banderillas. (Origine des harpons ou banderilles.)

90. N° 8 de la série. — Cogida de un Moro estando en la plaza. (Un Maure est assailli par un taureau dans la place.)

91. N° 9 de la série. — Un caballero español mata un toro despues de haber perdido el caballo. (Un chevalier espagnol tue le taureau après avoir perdu son cheval.)

92. N° 10 de la série. — Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid. (Charles-Quint lançant un taureau dans la place de Valladolid.)

Épr. du 1er état dans notre collection.

93. N° 11 de la série. — El Cid Campeador lanceando otro toro. (Le Cid Campeador frappant de sa lance un taureau.)

Épr. du 1er état dans notre collection.

94. N° 12 de la série. — Desjarrete de la canalla con lanzas, medias-lunas, banderillas y otras armas. (La canaille coupant les jarrets d'un taureau avec des lances, des demi-lunes, des banderilles et autres armes.)

Épr. du 1er état. Coll. Carderera.

95. N° 13 de la série. — Un caballero español en plaza quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos. (Cavalier espagnol en plaza brisant des banderilles sans le secours des chulos.)

M. Ph. Burty signale une épreuve d'eau-forte pure avant les travaux de pointe sèche sur la cuisse du taureau. Coll. de M. Galichon.

96. N° 14 de la série. — El diestrisimo estudiente de Falces, embozado, burla el toro con sus quiebros. (L'habile étudiant de Falces, enveloppé de sa cape, se joue du taureau en faisant de brusques écarts.)

97. N° 15 de la série. — El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro. (Le fameux Martincho posant les banderilles en donnant le quiebro.)

98. N° 16 de la série. — El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid. (Le même Martincho fait tourner un taureau dans la place de Madrid.)

M. Ph. Burty possède de cette pièce une épreuve d'eau-forte pure.

99. N° 17 de la série. — Palenque de los Moros hecho con burros para defenderse del toro embolado. (Les Maures se servent d'ânes, comme rempart, contre un taureau dont les cornes sont garnies de boules.)

Épr. du 1er état dans notre collection.

100. N° 18 de la série. — Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza. (Témérité de Martincho dans la place de Saragosse.)

De ce même sujet, Goya a gravé une planche qui n'a pas été publiée; nous la décrivons sous le numéro 122 des pièces inédites de la Tauromachie.

101. N° 19 de la série. — Otra locura suya en la misma plaza. (Autre folie de Martincho dans la même place.)

M. Burty, qui possède de cette planche une épreuve du 2e état, en signale une autre, mais d'eau-forte pure, dans la collection de M. Galichon. Cette dernière est, en outre, avant beaucoup de travaux de pointe sèche sur le chapeau et la cape de l'un des spectateurs placés à droite.

102. N° 20 de la série. — Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la plaza de Madrid. (Légéreté et adresse de Juanito Apiñani dans la place de Madrid.)

103. N° 21 de la série. — Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcade de Torrejon. (Malheurs arrivés dans les gradins de la place de Madrid et mort de l'alcade de Torrejon.)

104. N° 22 de la série. — Valor varonil de la celebre Pajuelera en la plaza de

FRANCISCO GOYA PAR LUI-MÊME.

Dessin de la collection de M. Paul Lefort.

Zaragoza (Mâle valeur de la célèbre Pajuelera dans la place de Saragosse.)

Épr. d'eau-forte pure (1er état). Coll. Carderera.

105. N° 23 de la série. — Mariano Ceballos, aliàs el Indio, mata el toro desde su caballo (Mariano Ceballos, surnommé l'Indien, tue le taureau de dessus son cheval.)

Une épreuve d'eau-forte pure (1er état) dans notre collection. Nous possédons également de cette même planche des épreuves du 2e état (eau-forte et aqua-tinte avant le numéro), offrant entre elles des différences très-notables au point de vue de la coloration par l'aqua-tinte, et qui permettent de suivre pas à pas les intéressants essais auxquels se livrait Goya pour obtenir de ce procédé l'effet qu'il lui demandait.

Une épreuve du 2e état. Coll. de M. Burty.

106. N° 24 de la série. — El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra rejones en la plaza de Madrid. (Le même Ceballos, montant un taureau, brise des banderilles dans la place de Madrid.)

Une épreuve d'eau-forte pure. Coll. Carderera.

M. Burty signale une variante de ce même sujet, coll. Galichon, que nous croyons être celle que nous décrivons sous le numéro 116 des pièces inédites de la Tauromachie.

107. N° 25 de la série. — Echan perros al toro. (On lâche les chiens sur le taureau.)

Épr. d'eau-forte pure (1er état). Coll. Carderera. M. Burty signale une variante de ce même sujet, coll. Galichon; nous la décrivons sous le numéro 121 des pièces inédites de la Tauromachie.

108. N° 26 de la série. — Caida de un picador de su caballo debajo del toro. (Chute d'un picador tombé de cheval sous le taureau.)

Épr. du 1er état. Coll. Carderera.

109. N° 27 de la série. — El celebre Fernando del Toro, barilarguero, obligando à la fiera con su garrocha. (Le célèbre picador Fernando del Toro obligeant le taureau, à l'aide de sa pique, à fondre sur lui.)

Epr. du 1er et du 2e état dans notre collection.

110. N° 28 de la série. — El esforzado Rendon, picando un toro de cuya suerte muriò en la plaza de Madrid. (Le courageux Rendon, piquant un taureau, qu'il tua d'un coup dans la place de Madrid.)

Épr. du 2e état dans notre collection.

111. N° 29 de la série. — Pepe Illo haciendo el recorte al toro. (Pepe Illo faisant le recorte au taureau.)

Épr. du 1er état (eau-forte pure) dans notre collection. Elle présente, à l'angle inférieur de droite, la signature de Goya, disparue sous l'aqua-tinte dans les épreuves postérieures. M. Burty en signale une autre dans la collection Galichon. Nous possédons encore de cette même pièce diverses épreuves du 2e état différant entre elles par les tons de l'aqua-tinte, tantôt renforcés et tantôt éclaircis au brunissoir, selon les effets que l'artiste désirait atteindre.

112. N° 30 de la série. — Pedro Romero matando à toro parado. (Pedro Romero tuant un taureau immobile.)

M. Burty signale dans la collection Galichon une variante de ce même sujet que nous décrivons sous le numéro 118 des pièces inédites de la Tauromachie.

113. N° 31 de la série. — Banderillas de fuego. (Les banderilles de feu.)

Signée Goya à l'angle inférieur de droite, avec la date 1815, deux fois répétée.

Diverses epreuves du 2e état dans notre collection. L'une offre deux essais tirés des deux côtés d'une même feuille. Ces épreuves, ainsi que celles que nous avons précédemment décrites, sont obtenues sur des papiers à la marque Serra. Presque toutes sont retouchées de la main même de Goya.

114. N° 32 de la série. — Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro. (Deux groupes de picadors culbutés coup sur coup par un seul taureau.)
Épr. du 2e état dans notre colleciion.

115. N° 33 de la série. — La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid. (La malheureuse mort de Pepe Illo dans la place de Madrid.)

PIÈCES INÉDITES DE LA TAUROMACHIE.

(Nos 116 à 123).

Les pièces que nous rangeons sous le titre de *Pièces inédites de la Tauromachie* n'ont, que nous sachions, jamais été décrites. Presque toutes étaient gravées au revers des cuivres de la série publiée, et, soit qu'elles aient été altérées par quelque accident d'eau-forte, ou soit encore que l'artiste les ait rejetées, ces planches n'ont jamais fourni que quelques épreuves d'essai, devenues aujourd'hui de la plus grande rareté.

116. Variante de la planche 21. (N° 106 de notre catalogue.)
Un torero, probablement Mariano Ceballos, montant un taureau, s'apprête à planter une banderille sur le cou du taureau de place. A gauche, des chulos s'enfuient. Le fond de la pièce est rempli par la barrière, au-dessus de laquelle on aperçoit les gradins chargés de spectateurs.
Dim. : larg., 313 mill.; haut., 202 mill., bordure comprise.
Une épreuve d'eau-forte pure dans la collection. Carderera.

117. Une scène de Novilladas.
Deux picadors, costumés en marquis grotesques et montant deux ânes attelés à une berline, piquent un taureau, qui soulève, en l'éventrant, l'une de leurs montures. Des comparses, grimpés sur la berline ou accrochés derrière, tiennent à la main des banderilles. Penché à l'une des portières, un torero cherche à piquer aussi le taureau avec une banderille. A droite, dans la place, groupe de chulos; au fond, la barrière et les gradins.
Dim. : larg., 318 mill.; haut., 214 mill., bordure comprise.
Une épreuve d'eau-forte pure. Coll. Carderera.

118. Un torero, tenant de la main gauche, en guise de muleta, un chapeau de picador, s'apprête à frapper de l'épée un taureau qui fond sur lui. A gauche, deux chulos, enveloppés de leurs capes, se disposent à détourner le taureau; derrière eux, des chevaux morts. Vers le fond, un groupe secourt un torero blessé; deux picadors à cheval se reposent, appuyés sur leurs piques. A droite, vers la barrière, un cheval s'abat. Au fond, la barrière et les gradins.
Dim.: larg., 325 mill.; haut., 210 mill., bordure comprise.
Épr. d'eau-forte pure. Coll. Carderera.

119. Un taureau a traversé d'un coup de corne la jambe d'un torero, qui, suspendu la tête en bas, se cramponne de la main gauche au jarret de l'animal. A droite, un picador court sus au taureau de toute la vitesse de son cheval; plus loin, trois chulos s'écartent effrayés. A gauche, un chulo cherche à attirer, à l'aide de sa cape, l'attention du taureau, qu'un banderillero pique au flanc pour l'obliger à se retourner.

Dim. : larg., 322 mill.; haut., 217 mill., bordure comprise. Cette pièce porte la signature de Goya à la droite du bas de la planche.

Épr. d'eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Coll. Carderera.

120. Le sujet est presque le même qu'au numéro précédent; mais cette fois le torero est resté suspendu les pieds en bas, et la corne du taureau a pénétré vers le cœur. Il paraît mort. A droite, un picador pique l'animal pour lui faire lâcher sa victime; plus loin, un groupe de chulos cherchent à atteindre le même résultat, les uns avec leur cape qu'ils agitent, et les autres à l'aide de lances dont ils menacent le taureau. Vers le fond, deux autres chulos, dont l'un se cache la tête dans les mains.

Dim. : larg., 318 mill.; haut., 206 mill.

Deux épreuves de cette pièce, tirées des deux côtés d'une même feuille, eau-forte mêlée d'aqua-tinte dans la collection Carderera.

121. Variante de la planche 25. (N° 107 de notre catalogue.)

Au milieu de l'arène le taureau lutte contre les chiens qui l'assaillent. A droite, l'alguazil à cheval sort de la place; à gauche, un groupe de toreros et de spectateurs.

Une épreuve dans la collection de M. Galichon. Nous avons vu de cette même planche des épreuves obtenues en faisant tirer l'envers gravé de l'un des cuivres de la Tauromachie.

122. Variante de la planche 18. (N° 100 de notre catalogue.)

Au milieu de la place, le torero, assis sur une chaise, les pieds entravés dans des ceps, la main gauche armée de la muleta, s'apprête à frapper de l'épée un taureau qui fond droit sur lui. Au fond, un groupe de spectateurs.

Dim. : larg., 320 mill.; haut., 215 mill.

Deux épreuves, l'une d'eau-forte pure, l'autre offrant le mélange d'aqua-tinte, dans notre collection.

123. Les cinq taureaux.

Cinq taureaux reproduits dans des attitudes variées et pleines de mouvement.

Cette planche, d'une incroyable légèreté de pointe et d'un dessin superbe, appartient à M. E. Lucas, artiste espagnol, qui a bien voulu nous la communiquer. Nous n'en connaissons aucune épreuve, nous croyons même qu'il n'en a jamais été tiré.

Eau-forte. — Dim. : larg., 326 mill.; haut., 212 mill., prises sur le cuivre.

LES PROVERBES.

(Nos 124 à 141.)

Cette suite, composée de dix-huit pièces in-fol. en largeur, non numérotées et sans légendes, a été publiée pour la seconde fois, mais

réunie pour la première en 1864, par les soins et aux frais de l'Académie de San-Fernando, sous le titre suivant : « Los Proverbios, coleccion de diez y ocho laminas inventadas y grabadas al agua fuerte por Don Francisco Goya, publicada la Real Academia de nobles artes de San-Fernando, Madrid 1864.

Malheureusement cette édition est venue trop tard. Déjà fatigués par un premier tirage opéré grossièrement, tachés, oxydés en plus d'un endroit, les cuivres n'ont plus fourni que des épreuves abominablement altérées. Du moment que cette seconde édition ne donnait qu'un résultat négatif, on eût dû, ce nous semble, y couper court et surtout ne pas la répandre : elle demeurera maintenant on ne peut plus regrettable au point de vue du talent de Goya plutôt compromis, on nous l'accordera, que servi par un tirage qui ne présente aux yeux de l'amateur qu'une série de planches où le trait est écrasé et l'encrage, opéré sans art, sans mesure, sans goût, et dans une tonalité de noirs violents qui atteint au paroxysme, a complétement fait disparaître le caractère primitif et les fines oppositions de lumière que Goya savait si savamment ménager.

C'est, croyons-nous, au premier tirage, à celui de l'année 1850, qu'il faut faire remonter le mal. A cette date, les planches des Proverbes devinrent la propriété d'un industriel de Madrid qui les fit éditer en assez petit nombre, en feuilles, et probablement à de certains intervalles, comme nous avons pu l'observer par les qualités différentes et le ton des papiers employés[1].

A l'exception de quelques-unes à l'égard desquelles nous avons des doutes, ces planches ne nous paraissent pas non plus avoir été aquatintées par Goya; car, parmi les trop rares épreuves contemporaines du maître qu'il nous a été donné de rencontrer, deux seulement sont tirées avec quelques touches très-légères d'aqua-tinte, mises là pour soutenir des ombres et non appliquées dans tous les cas sur tout le fond de la pièce. Ces épreuves exceptées, toutes les autres sont d'eau-forte pure, et ajoutons que rien n'y indique que l'intention de Goya fût de tirer autre chose que des eaux-fortes. Nous tenons donc là le point de départ des déplorables mutilations que nous imputons au tirage de 1850. Opéré très-probablement sans que l'on ait seulement songé à consulter les épreuves de l'artiste, ce premier et si regrettable tirage n'aura donc servi, indépendamment d'être l'œuvre d'une main inintelligente et malhabile, qu'à travestir pour toute la succession des éditions à

1. Le tirage de 1850 a été obtenu sur papier vélin, sans marque visible; celui de l'Académie est sur papier collé, assez fort, portant la marque suivante : J. G. O., avec une sorte de palmette. Cette seconde édition a été faite à 250 exemplaires.

venir la pensée du maître en chargeant à tort et à travers le fond des planches des couches uniformes de noir qui y détonnent et y hurlent comme de véritables contre-sens.

M. Carderera[1], et d'autres écrivains après lui, ont pensé que les Proverbes étaient le coup de tonnerre du génie de Goya, et, sans leur assigner pourtant de date positive, ils inclinent à les croire le fruit de la vieillesse du maître. Ces critiques ont à coup sûr porté ce jugement sur le seul vu des épreuves de 1850, et ils ont attribué à la lassitude de la main ce qui n'était que le résultat d'un mauvais tirage[2]. Il suffit, en effet, de jeter les yeux sur les épreuves d'eau-forte pure, tirées d'ailleurs sur papiers portant les mêmes marques que les épreuves d'essai de la Tauromachie, pour acquérir la conviction que la pointe qui a tracé les Proverbes n'était point guidée par une main sénile et que cette suite appartient bien, au moins pour la majorité des pièces, à l'époque même où Goya gravait les premières planches des Taureaux, alors justement qu'il commençait de manier la pointe avec le plus de verve et de liberté. Nous ne voudrions pas affirmer cependant que toutes les planches des Proverbes datent d'une même époque : quelques-unes, à l'encontre heureusement du plus grand nombre, sont traitées d'une main hâtive et parfois le dessin en est lourd et mal arrêté; inégalités qui indiquent assez que, pour cette série, Goya a dû, comme pour la Tauromachie et pour les Malheurs de la Guerre, laisser et reprendre alternativement telle suite que son humeur du moment le portait à travailler de préférence.

Ces réserves faites, nous n'hésitons pas à placer avant 1810 la date d'origine des Proverbes, la même que nous avons assignée aux premières planches de la Tauromachie.

Les renseignements nous manquent sur l'interprétation à donner aux sujets de cette étrange série. Goya, cette fois, n'a rien ou presque rien laissé qui puisse guider le curieux en quête d'une explication; deux mots seulement, tracés par lui sur l'une des épreuves que nous possédons et qui représente l'abîme s'ouvrant tout à coup pour engloutir, à la voix d'un énergumène, un réprouvé en buffleterie, un soldat en costume de 1809, Espagnol ou Français, nous ne savons : *Disparate claro*, pure sottise ou pure chimère, comme on voudra. C'est là tout, du moins nous le croyons, ignorant si quelque autre épreuve, échappée à nos recherches,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1863.

2. « Hemos dicho que en general el dibujo de esta coleccion es inferior al de las « otras; pero, al decirlo, nos referimos a la forma que realmente se presenta, no ya « incorrecta, sino de tal modo descuidada que no hace favor al autor. » (D. Enrique Melida, *Arte en España*, t. III, p. 316.)

porte, comme celle-là, quelque précieuse légende de la main même du maître.

Quelques-unes de ces compositions peuvent, à la vérité, se passer de commentaires, puisqu'elles se bornent à reproduire des scènes de mœurs, des rêves, ou bien encore des traits satiriques d'une portée facile à saisir : telles les pièces que nous décrivons sous les numéros 124, 125, 128, 135, 136 et 138 ; d'autres, comme les planches nos 126, 127, 131 et 140, laissent encore entrevoir à demi la pensée railleuse de l'artiste ; mais qui saurait donner aujourd'hui un sens précis aux pièces décrites sous les numéros 129, 130, 132, 133, 134, 137 et 139, énigmes indéchiffrables où la satire du scandale politique du jour, d'une cabale de palais, et peut-être de l'incident fourni par la vie privée de quelques grands personnages, se dissimule sous le masque de l'allégorie la plus bizarre et s'amalgame avec elle à ne pouvoir plus démêler la réalité de la fiction qui l'enveloppe? Aux dix-huit pièces éditées par l'Académie, nous adjoignons aux Proverbes la description de trois autres planches, sinon inédites, du moins à peu près inconnues, car elles n'ont fait partie ni du tirage de 1850, ni d'aucun autre postérieur à cette date.

124. Six femmes, costumées en majas, rient aux éclats en bernant pêle-mêle, à l'aide d'une large couverture, des mannequins travestis en hommes et un âne mort.

Signé Goya dans le terrain de droite, en travers de l'estampe.

125. Des bandes de soldats s'enfuient ou tombent éperdus de terreur à la vue d'un fantôme d'une taille gigantesque debout dans la campagne; mais l'un d'eux, soulevé à demi, éclate de rire en reconnaissant, à travers la draperie entr'ouverte, le visage railleur d'un camarade qui porte le fantôme : un arbre recouvert d'un long drap blanc.

Le sujet de cette pièce présente, comme on le voit, une grande analogie avec celui déjà traité dans le numéro 52, des Caprices : Lo que puede un sastre; ce que peut un tailleur.

126. Sur un arbre mort, penché sur l'abîme, sont assis, comme en un nid, chaudement enveloppés de manteaux, les mains soigneusement cachées dans des fourrures, une dizaine de personnages, hommes et femmes, qui semblent prêter toute leur attention aux paroles d'un orateur drapé et encapuchonné d'une mante aux larges rayures, et qui étend la main vers le groupe principal.

Goya voyait juste lorsqu'il gravait cette planche. Charles IV et sa cour n'étaient plus guère séparés de l'abîme que par une branche de bois mort.

127. Un homme du peuple, au masque joyeux et railleur, danse, en faisant claquer des castagnettes, devant un mannequin que lui présente un individu à face hypocrite; derrière le danseur, vêtu du costume national, et auquel l'artiste a donné des proportions gigantesques, deux spectres édentés, aux yeux caves, aux corps velus comme des chauves-souris, et que le rire gouailleur du bonhomme scandalise, s'enfuient épouvantés.

Nous possédons de cette pièce diverses épreuves d'eau-forte pure tirées par

Goya, sur lesquelles il est facile de suivre les corrections, peut-être ferions-nous mieux de dire les mutilations qu'a subies ce cuivre depuis les toutes premières épreuves, et que nous sommes tenté d'imputer à l'éditeur de 1850, tant il nous semble inadmissible qu'elles puissent être attribuées à Goya. Alors que la pointe, guidée par une main alourdie, trahissait l'artiste, Goya a-t-il rien gravé qui rappelle, même de loin, les épouvantables retouches que nous allons décrire?

Deux personnages, dans les épreuves d'essai, soutiennent le mannequin; l'un d'eux, mal effacé au brunissoir, a presque totalement disparu dans le tirage de 1850, et commence seulement de reparaître, mais faiblement, dans les épreuves de l'Académie; de leurs quatre jambes, trois ont été supprimées; de la quatrième on en a fait deux au personnage subsistant; les plis de la draperie du mannequin, un pied qui sortait sous ces draperies, toute la partie inférieure des vêtements du danseur, les fantômes du fond, dont l'un, celui qui est à droite, étendait le bras et déployait de grande ailes velues, tout cela a été repris, écrasé de lourdes retouches, effacé au brunissoir ou avalé sous les empâtements de l'aqua-tinte, abominablement remanié enfin. Pour ne plus revenir sur des altérations qui ont si malheureusement modifié l'aspect primitif de ces planches, nous dirons, une fois pour toutes, qu'entre les épreuves d'essai obtenues sous les yeux du maître et les tirages postérieurs, il y a de telles différences qu'on serait presque tenté, à première vue, de prendre ces derniers pour le produit d'une contrefaçon fort mal réussie. En général, dans les épreuves contemporaines de l'artiste, les planches nous apparaissent traitées d'une pointe vive, facile, très-fine, et le dessin y est irréprochable; dans les tirages modernes, le dessin, retouché, rechargé par place, est lourd, presque mauvais; les ombres, reprises à l'aqua-tinte étendue au pinceau, écrasées, ne laissent presque plus rien subsister ni des demi-teintes ni des légers travaux primitifs de la pointe; puis enfin, brochant sur le tout, un encrage excessif sur les terrains, sur les fonds, et ne produisant plus que de larges plaques d'un noir intense, uniforme, de l'effet le plus sauvage et le plus inintelligent.

128. Chevauchant un monstre, sorte d'hippogriffe qui fend les airs de ses larges ailes, un homme presse dans ses bras une femme, qui lève les mains au ciel. Au loin, dans la nuit, on entrevoit un globe, la terre peut-être.

129. Au pied d'un rempart en ruine, un homme, un furieux, brandissant une lance de picador, a terrassé et retient renversé entre ses jambes un vieillard à la tête hideuse, et dont la bouche édentée s'ouvre en large hiatus. Devant ce groupe s'avance, soutenu par deux hommes du peuple couverts de vêtements en guenilles, une jeune femme, dont les traits et l'attitude trahissent la douleur. A sa vue, l'homme à la pique s'est arrêté dans son geste menaçant; ses cheveux hérissés, ses yeux égarés expriment la plus complète terreur; un cri semble s'échapper de ses lèvres..... Au fond et à droite, divers autres personnages pleurent ou détournent tristement la tête.

Nous possédons de cette pièce des épreuves d'eau-forte pure tirées sous les yeux du maître.

Les exemplaires de 1850 sont mal venus.

130. Un monstre formé de deux corps jumeaux, homme d'un côté, femme de l'autre, accouplés par les épaules, et dont chacune des jambes s'appuie sur un double pied, étend ou impose deux de ses longs bras en désignant du doigt une vieille

HOMME GARROTTÉ.

Eau-forte très-rare de Goya.

au masque stupide, dont l'attitude semble indiquer combien pieusement elle est soumise à l'horrible personnage. A genoux ou accroupie en cercle autour du monstre, se presse dévotement une foule d'auditeurs dont les têtes affectent des traits d'animaux carnassiers ou des profils d'oiseaux de la nuit.

Signée dans le terrain de droite, et à rebours.

131. Deux groupes de personnages, l'un tourné vers le fond, l'autre vers le spectateur. Tous sont uniformément enveloppés dans des sacs qui leur cachent bras et jambes et entravent leur marche; la gueule des sacs, rabattue et liée à la hauteur du cou, figure une sorte de fraise. Au premier plan, à gauche, un personnage, quelque prince ou ministre, paraît diriger le groupe qui vient de face. Derrière lui, trébuchant et se heurtant, se pressent quelques *ensachés*, dont l'un, poussé par un voisin à mine sournoise et béate, perd l'équilibre et va tomber.

Cette planche paraît avoir souffert beaucoup lors du tirage de 1850 : les épreuves en sont tachées en de nombreux endroits, et, par suite sans doute du peu de pratique de l'imprimeur, les clairs et les demi-teintes y apparaissent salis, mal venus, très-mal nuancés. Il pourrait bien se faire encore que quelques reprises de pointe sèche, qui, dans les épreuves de l'Académie, viennent très-aigres et très-dures, remontassent à cette même époque; malheureusement nous n'avons pu rencontrer, pour nous bien fixer sur l'origine de ces retouches, une seule épreuve contemporaine du maître.

Les exemplaires de 1864 laissent, eux aussi, beaucoup à désirer, surtout sous le rapport de l'encrage, tout en restant cependant supérieurs aux précédents par la propreté du tirage. Mais est-il besoin de faire remarquer quel contre-sens ridicule forme avec le sujet traité par l'artiste, — évidemment une satire contre la marche d'un ministère ou même du gouvernement en général, — cette épaisse plaque de noir dont on a, plus particulièrement dans cette édition, recouvert les fonds de cette planche? La même critique peut, à bon droit, s'appliquer aux pièces décrites sous les numéros 124 et 127, à celle que nous décrivons sous le numéro 132, et à quelques autres encore, où les fonds, toujours encrés à outrance, prêtent une physionomie sinistre à des caricatures politiques, voire même à de simples scènes de mœurs, dans lesquelles la pensée de Goya n'appelait rien moins que ce travestissement absurde.

132. Une femme, dont la tête de king-charles passe au travers d'une haute et large coiffe de forme bizarre, apporte sur un coussin recouvert de dentelles une nichée de jeunes chats, qu'un personnage à profil félin s'apprête à recevoir genoux en terre et les bras étendus. Vers la gauche, un vieillard assis, et que distingue une longue barbe blanche, consulte gravement un livre; plus loin, un homme du peuple, debout et tournant le dos, montre l'horizon; au fond s'avance un nain, coiffé d'une sorte de turban, une épée ou une canne dans la main droite. Vers la droite, et en arrière du groupe principal, apparaît, portée sur les bras de divers personnages, une femme à demi nue, et au sein de laquelle se suspend un petit enfant.

Cette curieuse scène de cour, de laquelle nous regrettons fort de n'avoir pas la clef, et qui ne laisse guère entrevoir qu'une satire contre les platitudes courtisanesques, en même temps qu'une allusion railleuse à l'affection que la reine Marie-Louise prodiguait à ses petits chats, doit sans aucun doute à l'inintelligente colo-

ration qui lui a été donnée dans le tirage de 1864 d'avoir été prise, par quelques écrivains, pour une scène de sorcellerie.

133. Une jeune femme, le corps violemment rejeté en arrière par un superbe mouvement d'effroi, et les bras étendus vers le ciel, est emportée par un cheval cabré; de ses dents il a saisi le vêtement qui la couvre et il la retient suspendue le long de son flanc droit. Au second plan, à gauche, une autre femme devient aussi la proie d'un animal fantastique, et va s'engloutir sous une gueule énorme; derrière le terrain du premier plan disparaît à demi un monstre à la gueule fendue en groin, et qui porte un œil immense au sommet du crâne. — Signée dans le terrain de droite, près de la bordure.

Nous possédons de cette pièce une épreuve d'eau-forte pure, tirée sous les yeux du maître, et numérotée très-probablement de sa main dans l'une des marges. Bien des cuivres de cette suite ont dû être perdus si, comme tout nous porte à le croire, le n° 25 inscrit sur notre exemplaire est l'indication d'une série que préparait Goya.

De même, hélas! que pour tant d'autres planches de cette suite, les tirages de 1870 et de 1864 ont profondément altéré cette pièce, d'une rare beauté pourtant, à en juger par les épreuves d'eau-forte pure qu'avait laissées l'artiste.

134. Une femme, dont les épaules supportent deux têtes, court, poursuivie de près par deux jeunes hommes, qui s'arrêtent frappés d'étonnement en la voyant disparaître sous une arcade sombre qu'occupe déjà un groupe de femmes, dont quelques-unes ont atteint les limites de l'extrême vieillesse.

135. Trois femmes et trois hommes, ceux-ci costumés en majos et celles-là en majas, dansent joyeusement en rond en agitant des castagnettes.

136. Des hommes, coiffés d'appareils imitant des têtes d'oiseaux, fendent les airs à l'aide d'ailes immenses qu'ils font mouvoir au moyen de cordes qui passent sous leurs pieds ou se rattachent à leurs mains.

D. V. Carderera possède de cette planche une épreuve d'eau-forte pure qui a été ajoutée par Cean Bermudez à une suite de la Tauromachie que Goya lui avait offerte pour qu'il en revît les titres. Cean la catalogua dans la table manuscrite qu'il plaça en tête des planches, sous le numéro 34, et avec cette épigraphe : *Modo de volar*. « Manière de voler. »

La présence de cette pièce dans un recueil que Cean Bermudez dut nécessairement former et annoter de 1815 à 1816, puisque les cuivres de la Tauromachie, les derniers gravés, portent la date de 1815, est une preuve de plus à l'appui de l'opinion que nous avons émise sur l'époque probable où furent gravées la plus grande partie des planches des Proverbes; quant à celle-ci, il n'y a plus de doute possible. Son exécution, du reste, témoigne assez qu'elle ne peut dater des dernières années de la vie de Goya; jamais sa pointe ne s'est montrée plus spirituelle et plus légère; elle n'est nulle part plus savante. Le dessin *en est vraiment superbe*, et c'est, à notre avis, non-seulement la meilleure pièce de la série, mais encore l'une des plus belles productions de l'artiste. A ce titre, nous la rangeons volontiers à côté de l'*Homme garrotté* (246) et des *Trois prisonniers* (256 à 258), qu'elle égale pour la perfection du modelé, pour la justesse du mouvement et la grâce hardie de l'exécution.

Les exemplaires de 1850 sont de beaucoup supérieurs, malgré leur mauvais tirage, à ceux de l'édition de l'Académie obtenus d'un cuivre trop fatigué, et alors

que les travaux de pointe, écrasés et alourdis, ne laissent déjà plus rien entrevoir de la finesse, du moelleux et de la légèreté qui les caractérisent dans les épreuves d'eau-forte pure.

137. Deux personnages s'abordent et se saluent. L'un, celui de gauche, coiffé d'un haut bonnet pointu et vêtu d'une ample casaque et de larges pantalons, présente une physionomie stupide; l'autre, celui de droite, avance vers son partner une tête bestiale et cruelle : il porte une énorme moustache taillée en brosse, et sur sa joue gauche on distingue, à la hauteur des narines, une sorte d'œil. Son costume est étrange : une énorme cravate, qui évoque l'idée d'un collier de chien, lui entoure le cou, sa veste rappelle par sa forme le vêtement d'un jockey, ses culottes semblent faites d'une jupe de femme serrée au-dessous des genoux, et des boucles d'une dimension insolite recouvrent ses souliers. Derrière le premier, et s'accrochant à sa casaque, un dignitaire de l'Église, dont le camail dessine des épaules contrefaites, est poussé en avant par un homme qui cherche à s'effacer, à dissimuler sa présence. Au premier plan, à droite, un majo, costumé en élégant du temps de Charles IV, les cheveux emprisonnés dans une résille et recouverts d'un petit chapeau bas de forme, observe attentivement cette entrevue. Une foule de spectateurs de visages plus ou moins grotesques, au milieu desquels on distingue un soldat à demi couché à terre, dont le colback, semblable à ceux de la garde impériale, désigne la nationalité, se groupent vers le fond dans des attitudes étonnées ou railleuses. Dominant cette foule, un homme encapuchonné se dirige vers la droite, monté sur de hautes échasses.

Encore une pièce dont la date se trouve, par la présence du soldat français, sinon fixée, du moins limitée entre les années 1808 et 1813; nous pensons même qu'elle pourrait être circonscrite à l'année 1808, sur cette supposition que l'*entrevue* qui nous semble être le sujet de cette caricature politique doit être celle de Bayonne. L'homme aux échasses n'apparaît-il pas là pour indiquer le lieu de cette conférence?

138. Sur une estrade peu élevée et entourée de dévots, les uns agenouillés, les autres debout, un moine, un énergumène, un bras levé au ciel, l'autre indiquant un abîme entr'ouvert à sa gauche, semble y vouer énergiquement un soldat, qui s'y précipite la tête la première. Au-dessus de ce groupe s'étend une draperie immense que secoue et lacère un ouragan venu de l'abîme. Vers le fond, des hommes, grimpés les uns sur les autres, cherchent à soutenir cette vaste tenture.

Nous possédons de cette planche une épreuve d'un état antérieur à celui que nous venons de décrire. Dans ce 1er état, la partie gauche de l'estampe, où n'apparaît pas encore le soldat, n'offre qu'un gouffre béant qui vomit des flammes et de la fumée. Au premier plan, et occupant l'angle inférieur de gauche, il y a un coin de terrain, et vers le fond de la pièce, et du même côté, un pont, dont l'arche unique se détache en blanc à travers les vapeurs qui montent du gouffre. Une grosse colonne de fumée tient la place de deux personnages, qui, dans l'état postérieur, se trouvent placés à la droite de la femme enveloppée dans sa mantille. Dans le groupe qui est derrière cette femme nous comptons cinq têtes s'étageant au-dessus du bras du moine, trois seulement subsistent dans le 2e état; enfin, divers travaux n'apparaissent point encore, notamment sur les vêtements et sur la jambe de l'homme agenouillé, et qui s'appuie sur une canne.

Cette curieuse épreuve porte au crayon noir diverses indications des parties que

Goya se proposait de retravailler. Du 2e état, tel que nous l'avons décrit, nous possédons aussi une épreuve d'eau-forte légèrement soutenue d'aqua-tinte, portant dans la marge le numéro 7 indiqué à l'encre et l'épigraphe suivante : *Disparate claro,* « Pure sottise. » de la main même de Goya. C'est là, que nous sachions du moins, l'unique échantillon qui nous soit parvenu des légendes que l'artiste se proposait de donner aux planches de cette série.

139. Une femme, dont les traits expriment la colère, a saisi la main d'un homme qui s'incline en se frappant le front et paraît vouloir la contraindre à se rapprocher d'une autre femme, dont elle retient également la main. Près de l'homme incliné, un personnage, couvert d'un long manteau, semble lui donner quelque prudent conseil. A gauche, deux individus à têtes grotesques et à masques multiples, les uns gais, les autres tristes, regardent cette scène. L'artiste a donné à l'homme et à la femme que l'on veut réunir, à l'un de doubles bras, à l'autre une tête à deux visages. A l'angle que forme le bras de la femme, apparaît un profil d'homme à moustaches.

140. Assis sur un étroit banc de bois, un vieillard obèse, chauve et de mine hypocrite, les mains croisées l'une sur l'autre, vient d'éternuer violemment. A sa droite, divers spectateurs paraissent se moquer de lui; derrière eux, un homme à cheval regarde cette scène avec dédain. A gauche, deux individus s'approchent du vieillard avec une certaine réserve et semblent le palper timidement du bout des doigts, comme pour s'assurer que c'est bien lui qui a éternué; derrière ces deux curieux, que menace un chien réfugié dans les jambes nues et décharnées du bonhomme, on remarque un homme accroupi et tenant une seringue.

141. Sur un fond de ténèbres, un vieillard, couvert de longues draperies, s'avance en chancelant sur ses genoux. Tout autour de lui surgit une multitude de fantômes, de spectres et d'apparitions (ses victimes peut-être?), qu'il semble vouloir écarter de son bras droit étendu. A gauche, on distingue un homme dans l'attitude d'un supplicié; çà et là voltigent des oiseaux gigantesques à tête humaine. Aux pieds du vieillard un cadavre est étendu en travers du sol.

PIÈCES INÉDITES DES PROVERBES.

(Nos 142 à 144.)

Par l'analogie des sujets que l'artiste y a traités, aussi bien que par la similitude de leurs tendances, les trois compositions qui suivent appartiennent sans conteste à la série des Proverbes. Elles sont demeurées jusqu'ici, sinon inédites, du moins à peu près inconnues, et nous n'en pouvons citer aucune épreuve, soit ancienne, soit moderne; c'est aux cuivres mêmes que nous avons dû recourir pour donner les descriptions qui vont suivre :

142. Une foule bigarrée, moitié crédule et moitié railleuse, contemple à distance deux fantômes, ou plutôt deux troncs d'arbres recouverts de voiles et de vêtements, dont les branches figurent, l'une une main qui brandit un sabre, l'autre un bras

étendu, au geste menaçant. Au milieu des groupes, un spectateur fait les cornes a la terrible apparition, tandis qu'un plus effronté se retourne et fait un geste d'une suprême gaminerie.

Dim. : larg., 330 mill.; haut., 215 mill.

143. Debout sur un cheval dont les quatre pieds reposent à la fois sur une corde tendue en forme de trapèze, une jeune femme, costumée en maja, danse et voltige hardiment au milieu de la foule qui l'entoure.

Dim. : larg., 329 mill.; haut., 219 mill.

144. Au désert, dans une vaste arène naturelle, un éléphant, privé de ses défenses, s'arrête devant un groupe de quatre personnages de mine soucieuse, les uns costumés en rabbins, les autres comme le sont les Maures de la Tauromachie. L'un de ces graves personnages présente à l'éléphant le livre des Tables de la loi, tandis qu'un second, d'un air mal assuré, paraît lui offrir, mais en le dissimulant à demi, un énorme collier tout chargé de grelots.

Dim. : larg., 328 mill.; haut., 218 mill. [1].

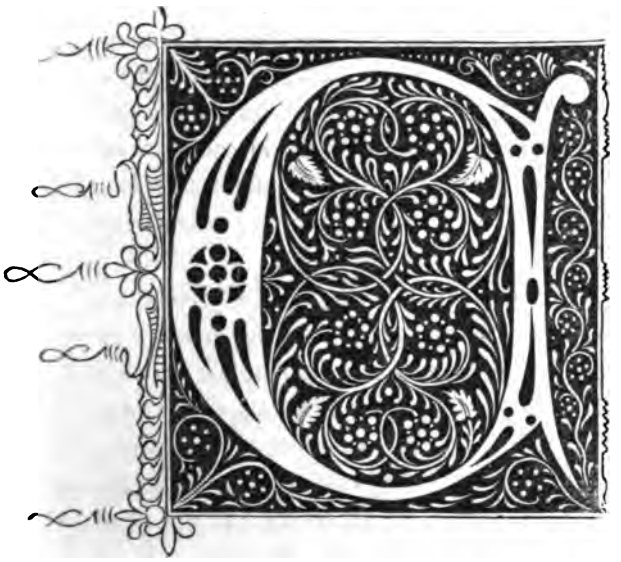
1. Nous devons à notre ami M. Zarco del Valle la bonne fortune d'avoir pu décrire ces trois planches, aujourd'hui la propriété d'un artiste espagnol, M. E. Lucas, qui se décidera sans doute quelque jour à les publier.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)

JEHAN FOUCQUET

LES HEURES D'ESTIENNE CHEVALIER, LES ANTIQUITÉS JUDAÏQUES, ETC [1].



En signalant ici même, dès leur apparition, les premières livraisons du merveilleux livre que M. L. Curmer vient d'achever, nous exprimions l'espoir que cette publication, scrupuleuse dans la recherche du dessin et du ton, aiderait à faire sortir de leur obscurité quelques miniatures nouvelles de Jehan Foucquet. Le maître de l'école de Tours est si personnel dans sa façon de concevoir et de disposer une scène sacrée ou un fait historique, que, lorsque l'on a étudié à fond quelqu'une de ses miniatures, il n'est plus possible d'en oublier le style énergique, la saveur âpre et fine à la fois. Foucquet domine tout le groupe des miniaturistes français d'aussi haut, par exemple, que les frères van Eyck dépassent leurs contemporains, et il ne ressemble à personne autre de son temps.

Jusqu'à ce jour notre vœu ne s'est pas réalisé. Le livre qui met à la portée de tous ces peintures uniques n'a point encore passé dans assez

1. Paris, L. Curmer, éditeur. 1867. Deux vol. gr. in-8, l'un composé de grandes miniatures et de texte entouré d'ornements tirés de manuscrits; l'autre de renseignements biographiques et critiques sur Jehan Foucquet.

de mains, et n'a peut-être point forcé la porte des collections privées ou des bibliothèques endormies, comme la *Belle au bois dormant,* dans le silence de la province. Aucune miniature nouvelle de Jehan Foucquet n'a été signalée à M. L. Curmer. Même cet éditeur nous en doit une encore : celle qui, arrachée on ne sait quand du livre d'Heures de maître Estienne Chevalier, a traversé le détroit, et qui, des cartons du poëte Samuel Rogers, a passé dans les mains de miss Pringle. C'est la seule dont on n'ait pu obtenir communication. L'Écosse a pour armes parlantes un chardon.

Mais ne perdons pas tout espoir. Les expositions d'art rétrospectif, lorsqu'elles seront passées dans nos mœurs comme elles le sont en Angleterre, amèneront de bien curieuses révélations. Celles qui se sont faites jusqu'à ce jour ont eu pour objectif ce qu'on nomme en général la Curiosité. Le livre, le tableau, la gravure, n'ont point encore été appelés, et pourront composer des expositions sérielles grosses d'imprévu au point de vue spécial des origines de l'art français. Les hauts prix attachés, dans ces dernières années, aux moindres débris du passé, ont arrêté net ces Vandales de l'industrie qui fabriquaient du carton avec des incunables et qui battaient l'or entre des feuilles de manuscrits sur parchemin ou sur vélin. Rien ne peut donc plus se perdre, et bien des trésors peuvent être retrouvés.

Ce ne sont aussi que des hasards qui pourront désormais jeter de nouvelles lumières sur la biographie de ce maître, de qui les poëtes ses contemporains disaient : « Foucquet, en qui tout los s'emploie, » ou : « Foucquet, qui tant eut gloires siennes ; » de ce Français qui frappa les Italiens au point d'être enregistré sur les jalouses tablettes de Georges Vasari. Voici, en résumé, entre quelles dates flottantes nous voyons aujourd'hui se mouvoir l'homme et l'artiste : Sa naissance est marquée entre 1415 et 1420. En l'année 1475, son nom figure dans les comptes royaux, « argent donné pour entretenir son état. » Une mention de Francesco Florio le montre vivant encore en 1477. Puis certains indices portent à fixer sa mort avant l'année 1481. Il laissa deux fils, Louis et François, artistes tous deux.

Voilà ce qu'ont pu établir jusqu'à ce jour des érudits tels que M. L. de Laborde, A. de Montaiglon, Vallet (de Viriville), de Grandmaison, etc., sur la biographie d'un des ancêtres les plus vénérables de l'art français[1].

1. M. L. Curmer, dans le second volume de l'*Œuvre de Foucquet,* a réimprimé avec un soin très-louable tous les travaux qui ont été publiés à ce propos. Rien n'a été omis, et beaucoup de notes sont inédites.

Un article, publié par M. P. Viollet dans le numéro de la *Gazette* du 1er août 1867,

Combien la France s'est-elle toujours montrée insoucieuse de ses gloires passées et dure pour ses gloires présentes! En saurait-on beaucoup plus long sur Bernard Palissy, savant ingénieux, artisan de génie, sans les pages d'autobiographie qu'il a lui-même écrites? Tous les livres français ou étrangers ont aujourd'hui été lus, interrogés, annotés par cette critique moderne si sagace et si curieuse. Ce qu'ils nous ont appris est peu de chose. Il ne reste plus à dépouiller que des comptes et des registres. Peut-être nous livreront-ils la mention des travaux exécutés par Jehan Foucquet pour les grands personnages, les communautés religieuses, les municipalités, les riches particuliers, travaux qui avaient excité parmi ses contemporains une vive admiration.

Mais plus heureux que bien d'autres, célébrés aussi par les poëtes et dont l'œuvre a sombré tout entier, Jehan Foucquet a sauvé quelques épaves du naufrage des ans. Un éditeur dévoué et patient vient de les recueillir, aux quatre coins de l'Europe, pour en former comme un musée. Prions le lecteur de nous y suivre une seconde fois [1]. Tout ce que nous annoncions au début de cette publication a été loyalement rempli et souvent dépassé.

Au seuil du livre, un tableau solennel et touchant montre *Maistre Chevalier et son patron saint Estienne agenouillés devant la Vierge :* celle-ci, assise sur une estrade adossée à une boiserie sculptée et dorée, la couronne en tête, enveloppée dans les mille plis d'un manteau d'étoffe bleue, les yeux chastement baissés, livre à l'Enfant Jésus un sein qu'il tette avidement; de petits angelots chantent des cantiques, rangés en enfants de chœur et les bras croisés sur leur blanche tunique; d'autres clercs de la divine chapelle soutiennent leurs voix du son des mandolines et des flûtes, ou lancent en cadence les encensoirs d'or. Vous vous croiriez dans la salle d'audience de la Vierge, au Paradis!

résume les renseignements les plus récents et les plus sérieux. Nous y renvoyons le lecteur.

1. Nous avons donné un premier article sur la publication de M. L. Curmer dans la *Gazette* du 1er avril 1866.

Une des chromolithographies, choisie dans l'ouvrage, accompagnait la livraison de la *Gazette* du 1er décembre 1867. Nous y renvoyons nos lecteurs pour qu'ils jugent de la sincérité de nos éloges sur la perfection du tirage exécuté par MM. Lemercier.

Malheureusement le chiffre et le nom de Maistre Estienne Chevalier, répétés sur les murs et sur la plinthe avec cette instance d'ostentation qui fut toujours le lot des parvenus, vous ramènent dans l'étude du notaire d'Agnès Sorel.

Cette répétition fastidieuse des initiales ou du nom du propriétaire de ces *Heures*, que possède aujourd'hui M. Brentano, est la seule concession que semble avoir faite Jehan Foucquet. Pour tout le reste, il a puisé librement dans la nature qui l'entourait. La *sainte Élisabeth à qui Marie vient annoncer sa grossesse* est mise comme une riche bourgeoise de Tours; les ciseaux et les clefs de la bonne ménagère pendent à sa ceinture. La servante qui écoute et contemple la scène, bouche béante, son balai à la main, a dû poser à son insu. Zacharie, drapé dans sa houppelande à larges manches, a la corpulence d'un conseiller municipal. N'est-ce point de sa fenêtre que Foucquet a peint cette cour avec le puits d'où le serviteur tire un seau, et sur la margelle duquel se penche un bambin qui veut « voir jusqu'au fond? » A travers la porte ouverte, l'œil plonge dans un verger pareil à ceux que F. Millet place dans ses dessins.

Je ne puis me détacher de ces doux intérieurs. Les scènes de la Passion avec leurs robustes hommes d'armes, leurs juges cauteleux, leurs bourgeois importants, leurs manants stupides, ne me vont point au cœur comme celles-ci. Je vois ici une résurrection de la vie qu'ont vécue nos pères. L'intimité m'en pénètre, la naïveté m'en charme. Les événements retracés par ces scènes intimes sont toujours nouveaux : ils composent l'ensemble des joies profondes et des douleurs muettes de la vie murée. Qu'il faut les avoir étudiés de près pour les si bien traduire! Et que ces tableaux sont justes, pour qu'après quatre siècles nous y reconnaissions la vraie famille française, dont les sociétes nouvelles vont modifier peut-être profondément les formes.

L'un des plus tendres raconte la *Naissance de saint Jean-Baptiste :* Élisabeth, pâle, épuisée, est couchée dans un lit bien blanc dont la sage-femme lisse les draps d'une main prudente. La Vierge, assise à terre, grave et douce, tient dans ses mains le poupon nu et vagissant; une servante fait tiédir les langes à la flamme du foyer, une autre verse l'eau chaude dans un bassin. Le père, le vieux saint Zacharie, surpris d'un tel événement, s'empresse d'écrire sur ses tablettes : « *Joannes est nomen ejus.* » Les voisines sont accourues : groupées au pied du lit, elles bavardent et se félicitent; l'une d'elles, pour se réconforter des angoisses passées, vide bravement le fond de la tasse de vin que la malade a approchée de ses lèvres. Ne diriez-vous pas que Foucquet a dessiné hier cette scène sur

la marge d'une de ces belles études que Mme Sand écrit dans le Berry?

Combien devait être pénétrante une religion ainsi présentée! Avec quelle douceur elle s'installait au coin du foyer, prêchée par ces livres qui parlaient aux yeux, à la foi et au souvenir! On a nommé l'œuvre de Rembrandt la « Bible des pauvres gens ». Mais cette bible n'est pas plus familière et plus éloquente que celle que, pendant des siècles, nos miniaturistes français avaient traduite. Chaque pays, chaque peuple, chaque temps a sa part propre d'idéal. J'imagine que l'idéal de Jehan Foucquet devait caresser celui de bien des gens : plus d'une âme rêveuse, après avoir fermé le livre, voyait encore passer des vols d'anges, aux ailes aiguës comme des faux, aux traits sérieux, aux gestes bénissants! Pendant les longues soirées d'hiver, pardessus l'épaule du père qui lisait à haute voix le texte sacré, bien des têtes blondes s'oubliaient à regarder les longues théories de saints et de martyrs qui s'enfoncent processionnellement dans de vertes prairies, sillonnées de rivières et gardées par des châteaux à tourelles. Rien ne rappelle mieux que les paysages de Foucquet cette tiède Touraine, ce jardin de volupté et de science, dans les vignes duquel Rabelais abrita son abbaye de Thélème.

Jehan Foucquet clôt notre moyen âge. Quoiqu'il ait traversé l'Italie, il n'y a point perdu sa saveur native. S'il laisse pressentir les influences prochaines de la Renaissance, c'est dans les circonstances extérieures, dans l'ornementation de quelques édifices, dans la forme de certaines armures. Par le fond, dans la moelle, il appartient tout entier au moyen âge français. Il en a le naturalisme parfois barbare et souvent grivois. Le *Martyre de sainte Apolline* est décrit avec le soin et l'indifférence d'un greffier quant à l'absence de sensibilité, mais avec toute l'attention aiguisée d'un spectateur artiste. La sainte, enveloppée dans une chemise blanche, est liée solidement sur une planche; un bourreau tire à pleine main sa blonde chevelure et un valet lui arrache les dents à l'aide d'une longue tenaille; un sorcier l'exorcise et le roi Alexandre l'adjure de renoncer à sa foi, avec la solennité cocasse des rois de nos féeries modernes; le fou de cour, obscène et lâche, laisse tomber ses grègues et lui montre ce qu'on doit cacher. Ce cruel martyre a lieu sur une place circonscrite par des estrades, et il forme l'entr'acte d'un mystère que les baladins sont en train de représenter : Satan ouvre sa gueule à vide, les anges attendent les bras croisés leur entrée en scène, les diables gambadent, les musiciens soufflent dans leurs cuivres, et les galants profitent de la distraction des maris pour témoigner vivement leurs sentiments aux bourgeoises peu cruelles.

Si nous quittons ces *Heures* pour feuilleter les *Antiquités judaïques*, nous sommes en face d'un tout autre Foucquet. Pour ma part, je l'aime moins. Ces batailles sans mouvement ne supportent point la comparaison avec celles des artistes italiens. Ces assemblées, dans des palais, ou ces entrées, dans des villes baroques, de vieillards habillés à la turque, ne me marquent point un pittoresque assez sincère dans la réalité ou assez hardi dans l'invention : leurs turbans à coupoles font prévoir les turbans à chandelles des mamamouchis du *Bourgeois gentilhomme*. Foucquet n'avait vu que ce juif sordide ou méfiant que le moyen âge torturait, volait et honnissait sans relâche. Il n'a pas pu le prendre au sérieux.

Mais où je retrouve Jehan Foucquet tout entier, c'est dans cet admirable *Lit de Justice tenu à Vendôme, en* 1458, *pour le jugement de Jean, duc d'Alençon*. Cette miniature, qui peut compter pour un tableau historique de premier ordre, orne, dans un Boccace de la Bibliothèque de Munich, les *Cas des malheureux nobles hommes et femmes*. M. Vallet (de Viriville) a consacré une trentaine de pages à la description minutieuse de cette miniature et à l'historique de chacun des portraits de hauts personnages qu'elle groupe avec une clarté parfaite. C'est, de beaucoup, à notre sens, l'œuvre la plus importante que nous connaissions du peintre tourangeau. C'est là qu'il se montre un maître sans précurseurs et sans imitateurs. On compte, acteurs principaux, comparses ou spectateurs, plus de deux cents personnages. Les ressemblances ont dû coûter une application prodigieuse, depuis celle du roi Charles VII qui préside l'assemblée, roide et drapé comme une idole, jusqu'aux huissiers qui, sur le premier plan, menacent les spectateurs bruyants de les assommer à coups de masse pour les faire taire, ou qui, plus conciliants, sourient à leurs lazzis.

Cette page, qui avait été peinte pour un amateur français, un membre de la famille d'Estienne Chevalier, était presque totalement inconnue en France avant la publication de M. L. Curmer. Elle a excité l'attention aussi bien des artistes et des érudits que de ceux qui voudraient préluder à une fraternisation universelle par des échanges pacifiques. On pourrait, pense-t-on, l'échanger contre une suite de gouaches originales peintes au XVIe siècle et désignée à la Bibliothèque de Paris sous le titre de *Généalogie des ducs de Bavière*.

Si l'œuvre entreprise par M. L. Curmer et aujourd'hui terminée avec tant de soin et de vrai luxe amenait un tel résultat, l'éditeur devrait se sentir bien largement payé de ses peines. Jehan Foucquet est une des individualités les plus saillantes dans l'histoire de l'art français. Cha-

cune des pages de son œuvre est comme un parchemin, un titre à placer dans le dossier de cette histoire.

C'est un ancêtre.

Si Jehan Foucquet attend encore sa statue à Tours, n'en soyons ni indignés, ni inquiets. La France entreprend seulement la révision de ses gloires nationales et bégaye encore le nom des grands hommes qui l'ont faite ce qu'elle est dans les arts comme dans les sciences. La réparation, pour s'être fait attendre, n'en sera que plus haute et plus définitive. L'intérêt qu'excite aujourd'hui ce qui a survécu de l'œuvre d'un miniaturiste dont le nom n'était hier connu que d'un petit cercle d'érudits est la garantie de la justice de l'avenir.

PHILIPPE BURTY.

LE VIEUX VENDOME

EAUX-FORTES DE M. QUEYROY AVEC TEXTE DE M. BOUCHET

A une époque où toutes les municipalités sont saisies d'un désir immodéré de rajeunir leurs cités en effaçant les derniers vestiges du passé, on ne saurait trop encourager ceux de nos artistes qui cherchent à nous conserver par la gravure la physionomie de notre vieille France. Parmi les artistes de talent qui ont consacré leur burin à ce travail intéressant il est juste de nommer M. Queyroy. Après le *Vieux Moulins* et le *Vieux Blois* qui lui valut une lettre remarquable de Victor Hugo, publiée par la *Gazette*[1], il nous donne le *Vieux Vendôme*. Situé sur les bords tranquilles du Loir, à l'écart de la grande route qui conduit de Paris en Espagne, peu de voyageurs passent par Vendôme, et cependant l'archéologue y trouverait à glaner. Cette petite ville, aux rues aujourd'hui silencieuses et désertes, connut autrefois l'opulence. De loin sa grandeur passée nous est révélée par son vaste château fort, bâti sur une colline aux flancs abrupts et ombragés de beaux arbres qui encadrent pittoresquement des maisonnettes et de larges ouvertures de souterrains où un homme à cheval peut circuler. Ce fut là que Geoffroi Martel tint enfermé le comte de Poitiers, Guillaume IV, fait prisonnier en 1034, à la bataille de Moncontour, et que plus tard les comtes de la Marche et le fils de Gabrielle d'Estrées fixèrent leur résidence. Assurés que nous sommes d'y trouver quelques débris des beaux jours, franchissons donc la vieille porte ogivale qui formait jadis la tête d'un pont-levis jeté sur la rivière pour établir une communication entre la ville et le château, et en compagnie de M. Queyroy, qui nous en montrera tous les endroits curieux, et de M. Ch. Bouchet, qui nous en racontera l'histoire, aventurons-nous dans les rues où, comme autrefois à Paris, de grosses bornes placées de loin en loin nous offriront un refuge, si par hasard des voitures venaient à passer. Le monument qui réclamera tout d'abord notre visite est l'église de la Trinité, dont on ne saurait trop louer le superbe clocher, construit au XIIe siècle sous la double influence de l'ancien style roman des provinces occidentales et du style plus récent qui se développait dans l'Ile-de-France. A l'ancienne abbaye fondée par G. Martel a succédé cette belle église bâtie à la fin du XVe siècle par P. Jarnay, habile architecte, auquel Vendôme est encore redevable de sa porte Saint-Georges. Avant que cette entrée n'ait été remaniée deux fois depuis un demi-siècle, nous dit M. Ch. Bouchet, elle offrait encore le cachet du temps. « Au-dessus de la grande baie, alors en ogive, on y voyait une statue équestre du saint dont elle porte le nom, à peu près

1. Voir t. XV, p. 496.

Demolie en 1857.

des Beaux-Arts

... dec. et sculp

Imp. Delâtre, Paris.

ÉGLISE St MARTIN.

Démolie en 1857.

... ice Beaux-Arts

semblable à celle dont M. Queyroy a fait le frontispice de son ouvrage. Marie de Luxembourg, notre grande comtesse, dont on retrouve le nom et les générosités à l'origine de presque tous nos monuments, avait fait construire celui-ci dans le premier quart du XVIe siècle. Si j'en crois un de nos anciens auteurs vendômois, qui me fournit ce renseignement dans ses papiers inédits, l'architecte aurait encore été ce P. Jarnay, qui venait de réédifier une partie de la Trinité. Il mériterait assurément une petite place dans l'histoire de l'art, ne fût-ce que pour la souplesse de son génie, qui se trouva également à l'aise dans deux constructions d'un genre et d'un style si différents. »

Mais nous avons encore beaucoup à voir, et il faut nous hâter. Ici, dans un quartier retiré, loin de tout bruit, nous trouvons l'église de la Madeleine; là, sur la place où les femmes de la campagne viennent vendre leurs récoltes aux citadins, nous rencontrons l'ancien hôtel du gouverneur; et en traversant la place Saint-Martin pour nous rendre à l'église Saint-Jacques, remarquons une curieuse maison de bois ornée de cariatides. Gagnant alors les rives du Loir, nous aurons à visiter l'hôtel Langey, près duquel les jeunes Vendômoises aiment à venir laver le linge pour apprendre les cancans de la cité, et la gracieuse arche à mâchecoulis des Grands-Prés, où les pêcheurs se donnent rendez-vous. N'oublions pas l'ancien hôtel des Comptes et les restes de l'église Saint-Bienheuré; puis revenant sur nos pas, afin de jeter un dernier coup d'œil sur le clocher de la Trinité, entrons pour nous reposer dans la jolie cour de l'Abbatiale et en admirer les gracieuses constructions du XVIe siècle que M. Queyroy a reproduites avec tant d'art. Mais si jamais vous passez à Vendôme n'y cherchez plus l'église Saint-Martin, dont l'artiste a si bien retracé la pittoresque silhouette; l'édilité vendômoise l'a jetée par terre en 1857.

La gravure que nous donnons de ce monument nous dispensera de nous étendre longuement sur les mérites de cette publication. Mieux que toutes nos phrases elle dira quels progrès considérables M. Queyroy a réalisés cette année. Si, dans ses premières estampes, on pouvait lui reprocher trop de rudesse dans les tailles, trop de monotonie dans le travail, et de ne pas assez nuancer ses noirs, on constatera avec plaisir que sa pointe, en s'affinant, est devenue plus libre, plus colorée et plus brillante. M. Queyroy est maître actuellement de son outil; il sait quels travaux conviennent pour exprimer le fouillis des arbres, la pierre dégradée par le temps et les jeux toujours nouveaux de la lumière et de l'ombre sur les vieux monuments. Sans trop de hardiesse, M. Queyroy peut maintenant réclamer une place honorable parmi les graveurs habiles à reproduire des monuments qui demain ne seront plus; et il doit en être fier, car aucune époque n'a eu des artistes plus éminents pour retracer avec fidélité et charme l'aspect d'une rue et le profil d'un édifice. Il nous suffira de citer, pour prouver notre dire, les noms de MM. Gaucherel, Méryon, Lalanne et de Rochebrune. Comment se fait-il que tant de talents et de bonne volonté n'aient pas éveillé en nos conseillers municipaux la pensée de confier à de tels artistes le soin de fixer sur le cuivre le souvenir des rues et monuments témoins de nos grands faits nationaux et que des besoins nouveaux condamnent à la destruction? En encourageant la publication de semblables albums, les édiles de nos grandes cités couronneraient dignement de longues et honorables carrières, encourageraient des débuts justement remarqués, serviraient les intérêts de la science et feraient acte de bonne administration.

ÉMILE GALICHON.

CORRESPONDANCE DE LONDRES.

Londres, 20 janvier 1868.

ACQUISITIONS DE LA GALERIE NATIONALE ET DE LA GALERIE NATIONALE DE PORTRAITS, EN 1867. CONSERVATION DES FRESQUES. — UN MONOMANE BIBLIOPHILE.

La Galerie nationale s'est augmentée l'an passé de quelques tableaux importants venant tous de la collection de sir Charles Eastlake; le rapport annuel présenté au Parlement n'ayant pas encore paru, je ne puis dire ce qu'ils ont coûté à la nation et j'en donnerai seulement la description détaillée en m'aidant de la dernière édition du précieux catalogue de M. Wornum.

Un très-beau portrait de vieille femme, vêtue de noir, avec cape et fraise blanches, par Rembrandt. Il porte l'inscription ÆSVE 83, la signature : Rembrandt ft 1634, et est peint sur bois. Il fut vendu 37,500 francs environ à la vente Érard, et sir Charles Eastlake le tenait de M. William Wells of Redleaf. Hauteur, 2 pieds 3 pouces; largeur, 1 pied.

Saint Jérôme dans le désert, par Bono de Ferrare. Le saint est assis sur un rocher, tenant dans la main gauche un rosaire, à ses côtés repose un lion. Dans le fond, un paysage où l'on distingue une petite église et un cerf. Peint à la détrempe sur bois, et provenant de la galerie Costabili, de Ferrare. Hauteur, 1 pied 8 pouces; largeur, 1 pied 3 pouces. Signé : Bonus Ferariensis, Pisani discipulus.

Bono de Ferrare, ou Ferrarese, passe pour avoir été l'élève du Squarcione; d'après l'inscription ci-dessus, il l'aurait été aussi de Vittore Pisanello; c'est sans doute lui que mentionne le comte Laderchi dans la *Pittura ferrarese* en parlant d'un maestro Bono employé à des travaux dans la cathédrale de Sienne, en 1461.

Saint Michel et le Dragon, par Fra Carnovale. L'archange est debout, presque de grandeur de nature, vêtu de bleu avec une armure dorée; il a de grandes ailes blanches; ses pieds sont protégés par des brodequins rouges ouverts sur le devant, l'un d'eux repose sur le monstre étendu à terre; il tient la tête dans la main gauche, et de la droite l'épée ensanglantée. Dans le bas l'inscription : *Angelus potentia Dei Lucha.* Peint sur bois. Hauteur, 4 pieds 4 pouces 1/2; largeur, 1 pied 11 pouces. Ce tableau vient d'un sieur Fidanza, de Milan.

Fra Carnovale, connu aussi sous le nom de Bartolommeo Corradini, était à la fois dominicain et curé de San Cassiano di Cavallino, près d'Urbin, en 1461 et 1488. Au dire de Vasari, Bramante avait été son élève.

Portrait de *Leonello d'Este,* par Oriolo. Ce prince est représenté de profil, en grandeur naturelle et vêtu d'une robe rouge recouverte d'un vêtement noir ; il mourut en 1450. Au bas l'inscription : *Leonellus + Marchio + Estésis,* signé : Opus Johañis Orioli +. Peint à la détrempe sur bois et provenant de la galerie Costabili. Hauteur, 1 pied 9 pouces 1/2; largeur, 1 pied 3 pouces.

On ne sait rien de cet Oriolo.

Saint Antoine et saint Georges, par Pisano. Saint Antoine est à gauche, tenant son bâton et sa sonnette, un sanglier (pas un cochon) est étendu à ses pieds; en face de lui est saint Georges, revêtu d'une armure superbe, la tête couverte d'un vaste chapeau de paille, à ses pieds le dragon écrasé. Un bois dans le fond, et dans le haut la Vierge et l'enfant Jésus assis sur un trône. Signé : Pisanus P. Peint à la détrempe sur bois. Hauteur, 18 pouces; largeur 11 pouces 1/2. Vient de la galerie Costabili, et donné par lady Eastlake.

Pisano de Vérone, célèbre médailliste, est plus connu sous le nom de Vittore Pisano ou Pisanello. Dal Pozzo[1] dit avoir de lui une Vierge avec l'enfant Jésus entourés de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine, avec la signature : *Opera di Vettor Pisanello de San Vi*[2] MCCCCVI. Ses peintures sont fort rares, il mourut en 1451.

Deux panneaux de Tura : 1° *la Vierge et l'enfant Jésus entourés de six anges qui jouent de divers instruments.* C'était originairement la portion centrale d'une peinture de maître-autel dont la lunette est dans la collection Campana au Louvre. Vient du cabinet Frizoni, de Bergame. Hauteur, 7 pieds 10 pouces; largeur, 3 pieds 4 pouces: 2° *Saint Jérôme agenouillé dans le désert;* il se frappe la poitrine avec une pierre. Paysage aride, où l'on voit quelques figures, dans le fond un lion qui paraît avoir une épine dans la patte. Peint à la détrempe. Hauteur, 3 pieds 3 pouces 1/2; largeur, 6 pieds 10 pouces 1/2. Était autrefois dans le couvent de la Certosa, de Ferrare, et ensuite dans la galerie Costabili.

Cosimo Tura, surnommé Cosmè, naquit à Ferrare vers 1418 et était élève de Galasso Galassi. Il succéda à Pietro della Francesca comme peintre du duc de Ferrare et exécuta les fresques du nouveau palais de Schifanoja ou Scandiana, près de S. Andrea, pour le duc Hercule; elles représentaient les exploits de son frère le duc Borso, et avaient disparu; en 1840, M. Campagnoni en retrouva sept sous des lavages à la chaux[3]. Beaucoup d'ouvrages du Cosmè furent détruits avec le vieux palais en 1469; plusieurs sont encore dans la galerie Costabili, de Ferrare, entre autres les panneaux de portes de l'orgue de la cathédrale, représentant *Saint Georges* et l'*Annonciation.* Dans le palais Strozzi, à Ferrare, il y a de lui un portrait du poëte Tito Strozzi. On ne sait exactement la date de la mort de Tura[4]; il vivait encore en 1481.

Madone avec l'enfant Jésus, par Van der Goes. Saint Pierre est agenouillé à droite, tenant un livre ouvert sur lequel s'appuie la main de la Vierge; à gauche, saint Paul, qui offre une rose au Sauveur. Fond d'architecture gothique avec fenêtre à vitraux d'un côté, de l'autre un paysage. Peint sur bois et provenant de la galerie Zambeccari, de Bologne. Hauteur, 2 pieds 3 pouces 1/2; largeur, 1 pied 8 pouces 1/2.

Hugo Van der Goes était de Gand et élève de Van Eyck ; en 1468, la municipalité l'employait à raison de quatorze sols par jour. Un chagrin d'amour le poussa à se retirer

1. *Vite dei pittori, etc., Veronesi.* Vérone, 1718.
2. *San Vita,* village du territoire véronais.
3. Il conte Laderchi. *Descrizione dei dipinti di Schivanoja.* Ferrara, 1836.
4. Il conte Laderchi. *La Pittura ferrarese.* Ferrara, 1857.

dans le couvent des Augustins de Rooden, où il mourut en 1479. Son œuvre la plus importante est son tableau d'autel peint pour Tommaso Portinari et conservé dans Santa Maria Nuova, à Florence.

Deux têtes de saints, par Domenico Veneziano : l'une représente un moine en robe noire, tonsuré et rasé; l'autre, un personnage semblable, avec longue barbe grise, les yeux fixés sur un livre. Hauteur, 17 pouces; largeur, 13 pouces. Ce sont des fragments d'une fresque peinte sur le mur d'une maison dans le Canto dei Carnesecchi, à Florence, et qui représentait une adoration de la Vierge; la partie principale en a été récemment transportée sur toile et appartient au prince Pio.

On ne sait que peu de chose sur Domenico. En 1438, il travaillait à Pérouse; en 1439, on le trouve établi à Florence où il peignit avec Pietro della Francesca et Bicci di Lorenzo la chapelle de San Egidio dans Santa Maria Nuova. Il travailla aussi à Lorette. Antonello de Messine le rencontra à Venise et lui apprit à peindre à l'huile. Il mourut à Florence en 1461. Vasari a raconté qu'il avait été tué par Andrea del Castagno, mort en 1457, le confondant avec un Domenico di Matteo qui fut trouvé assassiné dans une rue de Florence et dont le meurtre était imputé au Castagno[1].

Les Saints Pierre et Jérôme, par Antonio Vivarini. Figures entières, grandeur demi-nature, avec l'inscription : *Sanctus Petrus, Sanctus Geronimus*. Ce dernier porte un chapeau de cardinal et tient un livre à demi ouvert d'où s'échappent des rayons lumineux, sous son bras un modèle d'église. Saint Pierre tient un livre et les clefs. Peint à la détrempe sur bois et provenant de la collection Zambeccari. Hauteur, 4 pieds 6 pouces; largeur, 1 pied 5 pouces 1/2.

Vivarini était de Murano; l'Académie de Venise possède deux tableaux faits de moitié par lui et un « Gio. de Alemagna ».

De son côté, la Galerie nationale de portraits a été rouverte dernièrement avec de nouveaux portraits fort curieux.

Henry Grey, Earl de Suffolk, père de lady Jane Grey. C'est le double d'un portrait qui est chez le marquis de Salisbury, à Hatfield. Il vient de Manor House, à Haseley, et est dans un rare état de conservation.

Samuel Butler, l'auteur d'Hudibras, par E. Lutterel, qui est bien connu comme graveur à l'aqua-tinta.

Ann Chambers, countess Temple. Au crayon, signé : H. D. Hamilton fecit 1770, vient de la collection d'Horace Walpole.

Le Cardinal Howard, miniature à l'huile sur cuivre, semblable à celle de dimensions plus grandes qui est à Arundel House.

Robert Devereux, troisième comte d'Essex et fils du favori d'Élisabeth, attribué à Dobson. Sa femme a été célèbre par sa passion pour Somerset.

Charles Sackville, sixième comte de Dorset, par Kneller, dans sa première manière; un double de ce portrait est conservé à Knole, signé et daté de 1694. Il était le protecteur de Dryden et l'ami de tous les gens de lettres de son temps.

Le général Lambert, par Robert Walker. Semblable à celui que possède le comte de Bradford et qui a été gravé par Houbraken.

Ann Hyde, duchesse d'York, fille du célèbre lord Clarendon, par Lely.

Le Prince Rupert, miniature d'Hoskins.

Le Dr Whiston, traducteur de l'historien Josèphe.

1. *Giornale Storico degli Archivi toscani*. 6e vol., pages 3-18, 1862.

Le Dr Dodd, exécuté en 1777, par J. Russell, élève de Cotes.

Caroline, princesse de Galles. Peint par sir Thomas Lawrence, en 1801, lorsqu'elle demeurait à Blackheath. Vient de la collection de lord Berwick.

Le lord chancelier Thurlow, peint en 1805, peu de temps avant sa mort par Phillips.

Sir Walter Scott, par Graham Gilbert, et donné par sa veuve.

Dans l'*Atheneum* du 23 novembre dernier il a été parlé de la restauration des fresques du Parlement confiée à M. Wright, le chimiste, et à M. Cope, peintre, et pour laquelle on a employé la paraffine en solution. Les numéros suivants du même journal contenaient les deux lettres ci-après, la première du professeur Church, que je traduis textuellement, la seconde, que j'analyse; ces documents seront peut-être de quelque intérêt pour ceux qui s'occupent en France de la conservation des fresques qui ornent la plupart de nos palais :

« Dans l'*Atheneum* du 23 novembre, vous avez parlé de l'emploi de la paraffine en solution pour la restauration et la conservation des fresques du palais de Westminster. Mon attention avait été attirée il y a cinq ans déjà sur les propriétés réelles de cette solution, et je l'ai depuis souvent appliquée, soit dans des essais de laboratoire, soit sur des spécimens de peintures anciennes. Les peintures murales de l'ancienne Corinium romaine, que l'on retrouve fréquemment dans la moderne Cirencester, étaient exécutées partie à la fresque véritable, partie en détrempe; elles recouvrent toutes leurs qualités premières lorsqu'elles ont été saturées d'une solution de paraffine dans de la térébenthine minérale. Dans mes essais, j'ai généralement ajouté une petite quantité de vernis de copal pur, qui, sans donner un brillant désagréable à la surface peinte, la rend plus solide et empêche la cristallisation de la paraffine. Des fragments de fresques romaines ainsi traités il y deux ans sont aussi frais et aussi solides que lorsqu'ils ont subi l'opération. Lorsque, l'année dernière, on enleva les couches successives de blanc de chaux qui couvraient le mur septentrional de la chapelle de sainte Catherine, dans l'église paroissiale de Cirencester, une superbe peinture à la détrempe, datant du moyen âge, fut découverte; je m'empressai de couvrir la surface d'une solution contenant de la paraffine. Ce liquide fit revivre les anciennes couleurs et protégea l'œuvre contre l'humidité et autres détériorations, car la peinture, qui au moindre contact disparaissait, est maintenant parfaitement fixée; cette peinture de Saint-Christophe peut être vue de tous dans l'église, dont les restaurations ont coûté près de douze mille livres sterling. J'ai acquis la certitude que les peintures stéréochromes peuvent être réparées en employant une préparation ayant pour base la paraffine; lorsqu'une couche siliceuse opaque se montre sur ces peintures, elle disparaît en appliquant une solution de paraffine, tandis que le ton des couleurs, qui tendait à s'effacer, devient stationnaire. Dans ce cas également je préfère ajouter un peu de vernis de copal à la solution de paraffine, le dissolvant étant de la térébenthine minérale ou ordinaire, de la benzine, ou même un mélange de celles-ci. Lorsque l'œuvre est de petites dimensions et que l'odeur de ces liquides aurait des inconvénients, l'huile d'épi de lavande peut leur être substituée. J'évite presque toujours d'employer un pinceau pour appliquer la solution; la bouffée mue par un soufflet à main, ou l'instrument du docteur Richardson, nommé *spray producer,* sont préférables. »

M. Wright, après avoir exprimé toute sa satisfaction de voir sa méthode approuvée par un juge aussi compétent que le docteur Church, ajoute : « J'ai songé au défaut de la paraffine : sa tendance à se cristalliser. Dans toutes les solutions employées aux

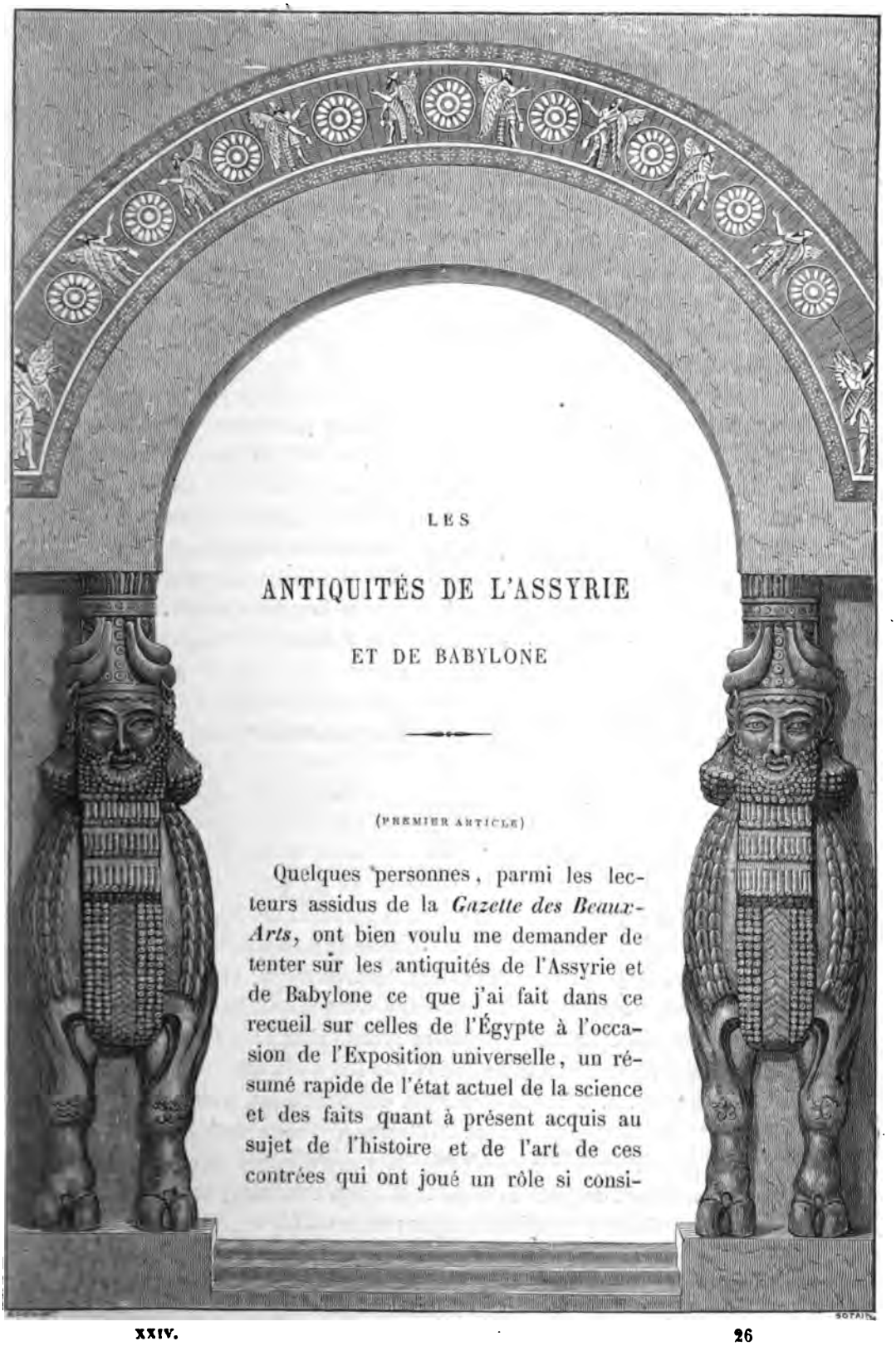
travaux de Westminster, cet inconvénient a été évité par l'adjonction d'une minime proportion de la cire américaine dite *blockevan*. Cette matière détruit la tendance à la cristallisation, force le résidu à se solidifier dans les pores de la fresque en une masse dure, compacte, reliant ensemble toutes les particules et prévenant toute influence atmosphérique. L'adoption de cette substance fut décidée après mûre réflexion et à la suite d'essais avec une foule de substances, y compris divers vernis. Rien ne donna de résultats aussi satisfaisants que la cire américaine. » M. Wright a pu se servir de pinceaux pour l'application de la solution dans son travail sur les fresques du Parlement. Il croit, comme le professeur Church, que la buée siliceuse qui se manifeste dans les peintures stéréochromes peut être évitée.

Sous le titre de *Société des Bibliophiles* a paru dernièrement une circulaire où il est dit que la Société a pour but : 1° de fournir à ses membres des livres anciens rares et des manuscrits à un prix raisonnable; 2° la vente des bibliothèques, livres dépareillés et manuscrits appartenant aux membres pour leur valeur réelle et sans commission; 3° de rendre compte des ventes de livres et manuscrits et de se charger des achats pour les membres; 4° de servir d'intermédiaire pour les prêts de livres entre les membres, la Société étant responsable des pertes; 5° de réimprimer ou de traduire des livres rares des xve et xvie siècles, en en publiant quatre par an. Un rapport annuel rendrait compte des travaux de la Société. Cette circulaire était signée : Le secrétaire, Wangford, Suffolk. La souscription, avec les quatre volumes, était de deux guinées par an, sans les livres d'une guinée. Certes, il avait paru étrange qu'une société de ce genre existât à Wangford, et l'absence de noms s'y ajoutant, M. J. Payne, qui est membre de plusieurs sociétés littéraires, écrivit à ce secrétaire anonyme pour avoir de plus amples détails. Il reçut une réponse ambiguë, émaillée de fautes d'orthographe, signée : Le secrétaire, comme toujours; mais il y avait toutefois une carte jointe qui portait : « M. H. W. Boyce, Wangford. » M. Payne, de plus en plus intrigué, envoya sa lettre et la réponse à l'*Atheneum*, et le sieur Boyce, qui paraît lire l'*Atheneum*, adressa à ce journal une nouvelle épître explicative aussi singulière que la première. La vérité est que ledit Boyce est le fils d'un sellier de Norwich, qui, pendant qu'il façonne le cuir pour les harnais que vend monsieur son père, a été atteint d'une sorte de monomanie bibliophilique. La Société des Bibliophiles n'existe que dans son imagination; il n'avait aucune intention coupable d'extorsion d'argent; il n'était atteint que d'une douce folie qui a fort diverti le monde littéraire.

A. W.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1846]



LES

ANTIQUITÉS DE L'ASSYRIE

ET DE BABYLONE

(PREMIER ARTICLE)

Quelques personnes, parmi les lecteurs assidus de la *Gazette des Beaux-Arts*, ont bien voulu me demander de tenter sur les antiquités de l'Assyrie et de Babylone ce que j'ai fait dans ce recueil sur celles de l'Égypte à l'occasion de l'Exposition universelle, un résumé rapide de l'état actuel de la science et des faits quant à présent acquis au sujet de l'histoire et de l'art de ces contrées qui ont joué un rôle si consi-

dérable dans la civilisation des âges les plus anciens de l'humanité.

Là encore, en effet, tout un monde s'est ouvert pour nous depuis vingt ans. C'est en 1845 que M. Botta découvrit le premier palais assyrien connu, et révéla ce grand et puissant art ninivite sur lequel on n'avait jusqu'alors aucune notion. Les importantes fouilles de MM. Layard, Loftus, Victor Place, du colonel Taylor, sont venues depuis compléter les enseignements qui ressortaient des découvertes de notre savant compatriote et nous faire pénétrer plus avant encore dans la vie de la société de la vieille Assyrie, de cet empire dont les récits de la Bible nous ont parlé à tous dès notre enfance.

L'écriture cunéiforme a vu aussi ses mystères éclaircis par les persévérants efforts de la science contemporaine. Les recherches poursuivies simultanément en France et en Angleterre par MM. de Saulcy, Norris, Hincks, le général Rawlinson, lui ont arraché son secret, et le sceau a été mis au déchiffrement de cette étrange écriture par les admirables travaux de M. Jules Oppert, auquel l'Institut en corps décernait, il y a quatre ans, sa plus haute récompense. On lit désormais, d'après des règles certaines, les inscriptions de Ninive et de Babylone, et ces inscriptions nous ont fait connaître dans tous leurs détails les annales de Sardanapale, de Sargon, de Sennachérib, de Nabuchodonosor. On peut donc dès à présent esquisser les principaux traits d'une histoire d'Assyrie et de Chaldée. C'est ce que nous essayons dans ces articles.

La Bible nous reporte au bassin de l'Euphrate et du Tigre pour nous faire assister au début de l'histoire des sociétés humaines. « Les peuples, » dit la Genèse, « étant venus de l'Orient, trouvèrent une campagne dans « le pays de Sennaar, et ils y habitèrent. » C'est là que les Livres saints leur font construire Babel, la première grande ville post-diluvienne, et qu'ils placent l'histoire de la confusion des langues ainsi que de la dispersion des peuples. Après la dispersion des Noachides, d'abord agglomérés dans les immenses plaines de Sennaar, il resta dans le pays un noyau de population très-considérable de races diverses et mélangées. C'est ce qui ressort du texte de la Bible et ce qu'attestaient aussi les traditions babyloniennes, recueillies soigneusement à l'époque des premiers Séleucides par l'historien Bérose, prêtre chaldéen, qui traduisit en grec les annales de son pays. « Il y eut d'abord à Babylone, dit-il, une grande

« quantité d'hommes de nations diverses qui avaient colonisé la Chaldée. »

Babel devint naturellement le noyau des populations environnantes et le centre d'un État constitué dès une époque si antique, qu'elle paraissait déjà légendaire à l'auteur de la Genèse. Dans cet État, le premier régulièrement organisé du monde, entre toutes les races diverses qui le peuplaient, la prépondérance et la domination appartinrent d'abord aux Chamites du sang de Kousch.

« De Kousch, dit la Genèse, naquit Nemrod, qui commença à être « puissant sur la terre, — et fut un fort chasseur devant le Seigneur. — De « là vint le proverbe : Un fort chasseur devant le Seigneur comme Nem- « rod. — L'origine de son empire fut Babel, Arach, Accad et Chalanné, « dans le pays de Sennaar. — De ce pays sortit Assur, qui bâtit Ninive, « et les rues de cette ville et Chalé, — et aussi Resen entre Ninive et « Chalé, qui est la grande ville. »

De cet inappréciable passage du livre inspiré ressortent deux faits d'une haute importance pour l'histoire des races de la Mésopotamie : d'abord que les Kouschites, à l'origine de l'empire de Nemrod, n'étaient pas les seuls habitants de la Chaldée, mais qu'ils s'y trouvaient mêlés aux Sémites de la race d'Assur; puis que la masse principale de ces descendants de Sem, au bout de quelque temps, sans doute pour se soustraire à la domination des Chamites, émigra vers le Nord, où elle forma un nouvel État, distinct du premier, en fondant les villes assyriennes. Mais l'émigration ne dut pas être générale : il resta toujours dans la Chaldée et à Babylone un puissant élément sémitique et assyrien, qui finit, au bout d'un grand nombre de siècles, par y prendre le dessus et par y dominer de telle façon qu'à Babylone et à Ninive on parla la même langue, on eut la même civilisation, le même culte.

La fondation de l'État kouschite de Babel dut, à peu de chose près, coïncider avec l'établissement d'un autre rameau des fils de Cham en Égypte et avec l'apparition des premiers germes de civilisation sur les bords du Nil. Les fragments de Bérose mentionnent cette première dynastie de la Chaldée, à laquelle ils donnent quatre-vingt-six rois et dont ils appellent le fondateur Évéchoüs. Dans le dernier élément de ce nom il semble que l'on reconnaisse celui de Kousch. Peut-être l'appellation conservée par Bérose était-elle un surnom traditionnel du chef de la dynastie chamite qui aurait signifié quelque chose comme « le fils de Kousch, » de même que le nom donné par la Genèse à ce personnage, Nemrod, est une épithète sémitique signifiant « le rebelle. »

Les seuls restes monumentaux que l'on puisse, quant à présent, rap-

porter au temps des rois Kouschites sont ceux de la fameuse Tour de Babel elle-même, qui ont été reconnus avec certitude parmi les ruines qui s'élèvent sur l'emplacement de l'antique Babylone. C'est celle que les habitants du pays appellent actuellement Birs-Nimroud, « la tour de Nemrod, » et qui se dresse au milieu de la plaine comme une montagne. C'était, semble-t-il, originairement une pyramide à degrés. Nabuchodonosor, au commencement du VIe siècle avant notre ère, la fit restaurer sur le même plan, mais avec une moindre hauteur, pour y établir le sanctuaire du dieu Bel. M. le général Rawlinson a retrouvé dans des fouilles, et le Musée Britannique possède aujourd'hui l'inscription commémorative de cette restauration. Nabuchodonosor y appelle le monument « la tour à étages, la maison éternelle, le temple des sept lumières « de la terre (les sept planètes), auquel se rattache le plus ancien sou- « venir de Borsippa, que le premier roi a bâtie, mais sans pouvoir en « achever le faîte. » Il ajoute, en se faisant l'écho d'une tradition identique à celle de la Bible : « *Les hommes l'avaient abandonnée depuis les « jours du déluge, proférant leurs paroles en désordre.* Le tremblement « de terre et le tonnerre avaient ébranlé la brique crue des massifs, « avaient fendu la brique cuite des revêtements; la brique crue des mas- « sifs s'était éboulée en formant des collines. » Cette description de l'état où Nabuchodonosor avait trouvé la Tour de Babel quand il la répara, s'applique de nouveau de la manière la plus exacte à l'état où plus de deux mille ans d'abandon l'ont mise encore une fois.

Nous ne savons rien, du reste, de l'histoire des princes successeurs de Nemrod, ni de celle des premiers temps de l'Assyrie. Ce qu'il est seulement permis d'entrevoir à travers les traditions plus ou moins fabuleuses des annales babyloniennes conservées par Bérose, c'est que la Chaldée et l'Assyrie eurent d'abord une existence distincte. Les Assyriens sémites occupèrent la plaine stérile qui s'étend au sud des montagnes de l'Arménie, entre le Chaboras et le Tigre, et la région montueuse située au delà du Tigre, jusqu'à la Médie. Ce fut dans cette dernière région, sur la rive gauche du fleuve, qu'ils fondèrent Ninive. La civilisation matérielle avec tous ses raffinements paraît s'être développée chez eux moins vite que dans la Chaldée : habitants d'un sol plus rebelle et d'un climat moins énervant, ils restèrent toujours plus rudes, mais en même temps plus virils et plus guerriers que leurs voisins du sud. Toutes les vraisemblances paraissent aussi indiquer que les Assyriens ne formèrent pas à l'origine un empire unique, une grande monarchie, mais bien une confédération de tribus avec des chefs essentiellement militaires. Leurs principales villes, Ninive, Résen, Chalé, Ellassar et Singar, dont le plus grand

LE BIRS-NIMROUD. – (Ruines de la Tour de Babel.)

nombre se trouvaient à l'orient du Tigre, eurent certainement dans les temps primitifs chacune son roi séparé.

Les Chamites de Babylone, au contraire, s'étendirent librement dans les campagnes fécondes de la Chaldée, jusqu'au Golfe Persique. Leur domination y fut marquée par cette culture industrielle et ces progrès scientifiques, liés à des idées et à des traditions superstitieuses et mythologiques, que l'on a reconnus partout où les Kouschites ont porté leurs établissements et qui constituent leur part dans l'histoire du développement de l'humanité : agriculture, exploitation des métaux usuels et précieux, commerce par terre et par mer. La population s'accrut rapidement sur un sol fertile; les villes se multiplièrent, les arts et les sciences commencèrent à se développer; l'astronomie prit naissance sous un ciel splendide; en même temps s'établit, sur les ruines des croyances primitives que la révélation avait enseignées aux ancêtres de la race humaine, le culte du soleil et des autres corps célestes, qui devait servir de fondement à la religion de ces contrées.

Après une durée pour l'appréciation de laquelle nous n'avons aucune donnée, le premier empire chamite de Babylone fut renversé par une invasion étrangère, un peu plus de deux mille quatre cents ans avant notre ère. Les envahisseurs étaient les Aryâs, et cet événement paraît avoir coïncidé avec la grande migration par laquelle une partie des populations proprement aryennes, quittant leur patrie primitive des bords de l'Oxus, se dirigèrent au sud-ouest pour chercher de nouvelles demeures dans la Médie et la Perse, tandis qu'un autre rameau de la même race descendait sur l'Inde.

Bérose qualifie de Mèdes, c'est-à-dire d'appartenant au rameau iranien, ceux qui vinrent en Mésopotamie et, après avoir détrôné les rois Kouschites, régnèrent à Babylone pendant deux cent vingt-quatre ans. Il rattache à cette conquête un nom célèbre dans les annales de l'Orient, celui de Zoroastre, chef des Bactriens, conquérant et législateur tout à la fois, et dont les doctrines religieuses, propagées par la guerre, laissèrent dans les contrées voisines du Tigre et de l'Euphrate, et particulièrement en Perse et en Médie, une si profonde empreinte. Que Zoroastre en personne soit venu à Babylone, c'est ce qui ne paraît guère vraisemblable, et sans doute l'intervention de son nom à cette époque dans

les traditions historiques chaldéennes indique seulement que les envahisseurs aryens professaient déjà la religion dualiste ou mazdéenne. Au reste, si les souvenirs traditionnels des anciens Perses nous apprennent que les doctrines de Zoroastre furent répandues par lui dans la Bactriane, qui devint le berceau de cette croyance, antérieurement à la migration des Iraniens vers la Perse, elles ne nous enseignent rien de positif ni sur la patrie de Zoroastre lui-même, ni surtout sur l'époque précise où il vécut.

Mais le règne des Aryâs à Babylone et dans la Mésopotamie dut bientôt finir. Leur domination ne put jamais s'établir autrement que d'une façon éphémère dans l'Asie en deçà du mont Zagrus; elle prit fin, pour toujours en Assyrie et pour quelques siècles en Médie, par la défaite de l'élément aryen, sur lequel l'élément touranien ou tartaro-finnois prit le dessus.

La Médie n'était pas, comme on se l'est souvent figuré, uniquement peuplée par la race indo-européenne; au contraire, la majeure partie de ses habitants appartenaient, alors comme aujourd'hui, à la grande famille de Touran. Le nom même de « Médie » est un mot purement touranien, qui signifie *pays, contrée*. Il suffirait à lui seul pour prouver, si bien d'autres indications positives ne venaient le démontrer, que le fond de la population de cette contrée a toujours, jusqu'à notre temps, appartenu à la race tartaro-finnoise, quoique à dater d'une certaine époque la classe dominante et aristocratique fût de race aryenne. Et cette Médie touranienne ne cessa que très-tard de lutter, avec des chances diverses, contre le dualisme de la religion de Zoroastre.

Les Touraniens descendaient même encore plus bas; ils formaient une portion notable de la population de la Susiane, sur la rive gauche du Tigre dans son cours inférieur, et pendant longtemps leur langage y fut prédominant. Ce curieux pays, placé à la limite commune des races diverses de l'Asie occidentale, les voyait, du reste, toutes confondues et enchevêtrées sur son sol. On y rencontrait en même temps les Élamites de la race de Sem, les Susiens proprement dits et les Apharséens issus de la famille touranienne, les Uxiens, rameau des Aryâs, et les Cosséens descendus de Cham par la branche de Kousch, conservant tous leur nationalité distincte et superposés les uns aux autres comme le sont aujourd'hui les populations hétérogènes de la Hongrie.

Les Touraniens ou Scythes asiatiques des écrivains grecs étaient de temps immémorial avec les Aryâs dans un antagonisme national, politique et religieux qui se renouvelait incessamment. Le centre de leur nation et de leur puissance était sur les rives de la mer Caspienne et du lac

d'Aral. Là, depuis une époque extrêmement ancienne, ils étaient en possession d'une civilisation propre, caractérisée par un sabéisme grossier, une tendance éminemment matérialiste, un défaut complet d'élévation morale, mais en même temps un développement extraordinaire de certaines connaissances, par de grands progrès dans certains côtés de la culture matérielle, tandis que d'autres restaient à un état tout à fait rudimentaire. Cette civilisation étrange et incomplète exerça sur une très-notable portion de l'Asie une prépondérance absolue, à laquelle l'historien Justin attribue quinze cents ans de durée. Ce fut elle qu'environ à la même époque où un des rameaux de la race devenait maître de Babylone et de la Mésopotamie, les *Cent familles*, premier noyau de la nation chinoise, portèrent au milieu des Miao-Tseu et des autres populations autochthones du Céleste Empire, et qui devint le point de départ du développement de culture de la Chine, si à part de celui des autres nations du monde.

Bien que la domination des Touraniens en Mésopotamie n'ait pas duré plus de deux siècles, leur civilisation propre laissa une empreinte ineffaçable dans cette contrée. Les recherches de M. Oppert ont en effet prouvé que ce fut ce peuple qui apporta dans la Babylonie et l'Assyrie le singulier système d'écriture que l'on appelle *cunéiforme*, chaque caractère y étant composé d'un assemblage de traits ayant chacun la forme d'un coin ou d'un clou.

Ce système d'écriture a été déchiffré seulement dans les dernières années. Les caractères qui le composent représentent ou des valeurs idéographiques ou des valeurs syllabiques; le plus souvent même ils sont, suivant la place où on s'en sert, susceptibles des deux emplois. Ils offraient à l'origine le dessin grossier ou l'image symbolique, bien altérée depuis, de l'objet concret ou de l'idée abstraite exprimés ou rappelés par la syllabe qui constitue leur valeur phonétique, non dans la langue assyrienne, mais dans un idiome de la famille tartaro-finnoise. Ainsi l'idée de « dieu » se rend en assyrien par le mot *ilou*; mais le caractère qui représente idéographiquement cette idée, et qui avait primitivement la forme d'une étoile, se prononce *an* quand il est employé comme signe syllabique, parce que, dans la langue scythique, « dieu » se disait *annap*. Ainsi encore, le caractère qui signifie « aller » se trouve dans d'autres cas avec la prononciation *mat*, parce que les Scythes touraniens d'Asie exprimaient ce verbe par *mati* ou *mit*.

L'emploi du nom purement touranien d'*Our-Kasdim* (le pays des deux eaux) pour désigner la Mésopotamie au début de l'histoire d'Abraham, dans le livre de la Genèse, prouve que le départ du patriarche

pour la terre de Chanaan eut lieu du temps de la domination des Scythes, qui, suivant Bérose, fournirent onze rois à Babylone et exercèrent la suprématie dans le bassin de l'Euphrate et du Tigre des environs de l'an 2200 à ceux de l'an 2000 avant J.-C.

On reconnaît encore clairement l'âge de la domination touranienne dans le récit de la guerre de Chodorlahomor, roi d'Élam, qui vint avec ses vassaux Amraphel, roi de Sennaar, Arioch, roi d'Ellassar, et Targal, « roi des nations, » c'est-à-dire des tribus encore nomades, conquérir momentanément toute la Syrie jusqu'aux frontières de l'Égypte, pilla les villes de Sodome et de Gomorrhe, emmena Loth prisonnier et fut enfin battu par Abraham. Aucun des noms de ces princes n'est assyrien, ni même en aucune façon sémitique. Celui du suzerain, Chodorlahomor, appartient incontestablement à l'idiome des Touraniens de Suse. Entendu de cette manière, le récit biblique de l'expédition de Chodorlahomor coïncide d'une manière frappante avec ce que dit Justin d'une très-ancienne invasion qui amena les Scythes jusqu'aux frontières de l'Égypte, où ils furent arrêtés par les marais du Delta.

Enfin l'élément sémitique, à la suite d'une révolution dont il nous est impossible de déterminer aujourd'hui la nature et les causes, et dont nous ne pouvons que constater les effets, prit définitivement la prépondérance à Babylone et dans la Chaldée pour ne plus la perdre. A dater de ce moment, il n'y a plus en réalité qu'une seule nation, celle des Chaldéo-Assyriens, dans toute l'étendue des plaines baignées par le Tigre et l'Euphrate, aussi bien au midi qu'au septentrion. Cette grande et nombreuse nation se montre encore quelquefois à nous divisée en deux empires; Ninive et Babylone n'obéissent pas toujours au même sceptre. Mais une invincible tendance à l'unité se manifeste désormais en elle, et le plus souvent ses deux portions sont réunies sous l'autorité d'un seul monarque. Jusqu'à la conquête des Perses, les changements principaux qui s'opèrent dans la longue série des rois chaldéo-assyriens se réduisent aux fluctuations du centre de gravité de leur puissance, qui oscille entre la Babylonie et l'Assyrie. Déplacé, tantôt du midi, où il avait pris naissance, au nord, tantôt du nord au sud, l'empire sémitique de la Mésopotamie s'appelle, suivant ces changements,

empire *chaldéen* ou empire *assyrien*. Mais le culte, les mœurs, le langage et l'étendue des deux royaumes alternant restent essentiellement les mêmes.

Les indications de Bérose, dont les chiffres paraissent avoir une très-haute valeur et être basés sur une chronologie à la fois savante et régulière, placent la naissance du premier empire sémitique en Chaldée à l'an 2017 avant notre ère. Le berceau paraît en avoir été la basse Chaldée, la partie la plus méridionale du pays, au-dessous même de Babylone, et le centre de la vie de cet empire, jusqu'à la fin de son existence, demeura toujours dans les cités d'Arach (aujourd'hui Warkah) et de Our, appelée aussi Chalanné (aujourd'hui Mougheïr), où semble avoir été alternativement la résidence habituelle des rois, de Larsam (aujourd'hui Senkereh), de Nipour (aujourd'hui Niffar) et de Sippara, l'Héliopolis des géographes grecs, le Sépharvaïm de la Bible (aujourd'hui Soufeira). Babylone était la ville sainte, la ville savante, la métropole religieuse; mais on est en droit de supposer qu'elle n'appartint pas aux premiers rois et qu'elle fut postérieurement conquise et réunie à l'empire, né plus au sud. Cet empire, du reste, ne demeura pas toujours borné à la Chaldée, il s'étendit aussi à l'Assyrie et réunit dans la même domination tous les Chaldéo-Assyriens. Pendant une partie au moins de son existence, il comprit le nord aussi bien que le sud de la Mésopotamie, depuis le pied des montagnes d'Arménie jusqu'aux rivages du Golfe Persique.

Bérose donne à ce premier empire chaldéen quarante-neuf rois qui occupèrent le trône pendant 458 ans. Les monuments ont déjà fourni une cinquantaine de noms royaux qui appartiennent à cette époque, et certainement ils nous en feront connaître d'autres. Mais la liste de Bérose avait bien évidemment le même caractère que celle de Manéthon pour l'Égypte. Extraite des archives officielles des temples, elle ne devait contenir que la série des princes considérés comme légitimes, les compétiteurs qui s'étaient élevés contre eux devaient en être sévèrement exclus. Or il n'est pas douteux qu'à différentes époques de l'histoire du premier empire chaldéen il n'y ait eu de violentes compétitions, pendant lesquelles plusieurs princes ceignirent à la fois la couronne et se disputèrent le pouvoir, les armes à la main. L'élément touranien, vaincu et dépossédé par l'élément sémitique après avoir dominé pendant deux siècles, n'accepta pas docilement cette déchéance. A plusieurs reprises il releva son drapeau, disputa la suprématie à ses vainqueurs et parvint à obtenir des succès temporaires suivis de revers. Nous en avons la preuve et l'indication sur laquelle il est impossible de se méprendre, quand, au milieu des noms royaux appartenant à cette période de

l'histoire et dont la masse est purement sémitique, nous voyons apparaître de distance en distance des noms incontestablement touraniens, que l'on rencontre à d'autres époques dans les inscriptions de la Susiane. De la majorité de ces rois nous ne connaissons absolument que les noms, sans rien savoir de leur histoire ni même de leur ordre respectif de succession. Nous nous bornerons donc à parler de ceux, en bien petit nombre, dont on sait quelque chose de plus, et dont les règnes, d'après les monuments connus, ont été marqués par des œuvres importantes.

Ourcham (lumière du soleil) est le premier qui mérite d'être cité. Il a été connu de l'antiquité classique, qui le considérait comme tellement légendaire qu'Ovide a placé dans sa famille l'histoire mythologique de Clytie et de Leucothoé; c'était, dit-on, le septième roi de la dynastie,

> Rexit Achæmenias urbes pater Orchamus : isque
> Septimus a prisci numeratur origine Beli.

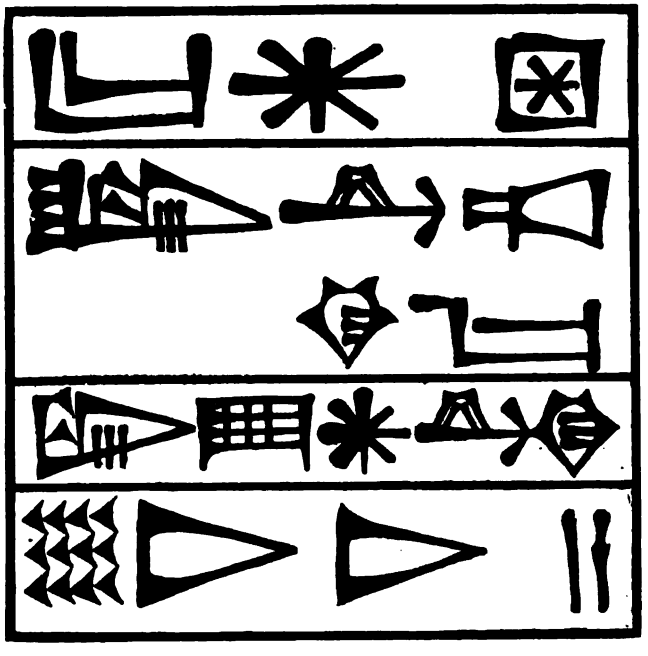
Grâce aux découvertes les plus récentes de la science, sa figure, de fabuleuse, est redevenue pleinement historique. Il fut le roi constructeur par excellence dans l'empire chaldéen; c'est lui qui éleva dans Our le grand temple pyramidal de Sin, le dieu de la lune, et l'enceinte fortifiée de la ville, dans Nipour un temple à la déesse du firmament et un autre à Mylitta-Taauth, la mère des dieux, dans Arach un second temple à Mylitta, dans Sippara enfin et dans Larsam des sanctuaires monumentaux en l'honneur du Soleil. Son nom, estampé sur les briques des constructions, a été retrouvé dans les décombres de toutes les villes de la basse Chaldée [1]; mais on ne découvre aucun souvenir de ce règne important au nord de Babylone. Il est donc probable que de son temps la domination des rois chaldéens ne s'étendait pas encore à l'Assyrie. Ilgi, fils d'Ourcham, acheva la construction du temple de Sin à Our.

Sagaraktiyas, qui dut vivre aussi vers les débuts de la dynastie et peut-être même avant Ourcham, car Kourigalzou II, l'un des derniers rois de l'empire chaldéen, le considérait déjà comme antique, fut celui qui construisit à Sippara le temple le plus considérable de cette ville sacrée, longuement mentionné par Bérose, sur l'emplacement où l'on prétendait

1. Nous donnons à la page suivante le *fac-simile* d'une légende de ce prince pour montrer au lecteur combien la forme des caractères cunéiformes à cette époque primitive diffère de ce qu'elle se montre plus tard, dans les inscriptions des palais de Ninive.

L'inscription que nous reproduisons est estampée sur les briques de l'étage inférieur du temple pyramidal de Mougheïr, l'antique Our. Composée exclusivement de caractères idéographiques, elle se traduit: « Ourcham, — roi de la ville d'Our, — qui « le temple du dieu Sin, — a construit celui-ci. »

que le roi mythique Xisuthrus avait, au moment du déluge, caché en terre les tables contenant le récit des premiers temps de l'humanité et la révélation des mystères de la cosmogonie. Un vase d'albâtre portant le nom de son fils Naram-Sin (celui qui exalte le dieu de la lune), paraît, d'après tous les indices paléographiques, le plus ancien monument écrit que le sol de la Mésopotamie ait jusqu'à présent rendu à la lumière; la



INSCRIPTION DU ROI OURCHAM.

forme des lettres de son inscription est encore plus antique que sur les briques au nom d'Ourcham.

Chodormapouk, sans doute d'un petit nombre de générations postérieures, fut un prince conquérant. Il s'intitule, dans une inscription de Chalanné, « vainqueur de l'Occident, » et dans un autre texte son fils, Zikar-Sin (l'adorateur du dieu de la lune) dit de lui : « Mon père a « augmenté l'empire de Our. » D'après la mention de l'Occident, il est probable que les conquêtes de Chodormapouk durent porter sur le pays situé à droite de l'Euphrate et actuellement appelé par les Orientaux Irâk-Araby. Les rois chaldéens ne devaient pas encore à ce moment avoir dirigé leurs armes vers le Nord et réuni l'Assyrie à leur empire. En effet, un prince très-voisin de date de celui que nous venons de nommer,

et plutôt l'un de ses successeurs qu'un de ses prédécesseurs, Kourigazlou Ier, voulant mettre à couvert la frontière septentrionale de la Chaldée, du côté des Assyriens, y bâtit une forteresse importante, désignée encore mille ans plus tard, sous Sargon, comme la clef du pays; on l'appelait Dour-Kourigalzou, « le château de Kourigalzou, » et des ruines très-considérables en subsistent encore aujourd'hui dans la localité d'Akarkouf, à l'ouest de Bagdad.

En revanche, il est certain que sous le roi Ismidagan (Dagon l'entend) et sous ses fils Goungounoum et Samsi-Hou, qui occupèrent le trône après lui, la domination des rois chaldéens embrassait toute l'Assyrie. On a trouvé des inscriptions de ces princes à Our ou Chalanné, où ils avaient leur résidence royale; mais en même temps le temple du dieu Oannès à Ellassar (aujourd'hui Kalah-Scherghât) sur le haut Tigre, en pleine Assyrie, avait été édifié par Ismidagan, qui faisait ainsi acte de souveraineté dans ce pays. C'est Tiglatphalasar II qui nous l'apprend dans les récits officiels de son règne, en racontant qu'il releva ledit temple 701 ans après sa première construction. Tiglatphalasar II régnait en 1100 avant J.-C.; la donnée chronologique fournie par son inscription reporte donc vers l'année 1800 le règne d'Ismidagan. Et c'est là précisément le temps où la puissance de l'empire chaldéen dut prendre son essor et atteindre son apogée par la réunion de l'Assyrie et de la Chaldée, car c'est le moment même où Manéthon nous montre en Égypte les rois Pasteurs effrayés du développement de cet empire et se fortifiant dans Avaris, par crainte d'une attaque partie de l'Euphrate.

C'est également à cette époque culminante de la force et de la prospérité du premier empire chaldéen, lorsqu'il embrassait toute la Mésopotamie, que doit être rapporté Hammourabi, le mieux connu actuellement des rois de cet empire, grâce au travail spécial qu'un jeune assyriologue français, M. Ménant, a consacré à ses inscriptions. Hammourabi fut un roi puissant, qui éleva des constructions nombreuses dans les diverses parties de ses États, principalement dans la Chaldée et dans l'Irâk. Mais l'œuvre capitale de son règne, la plus grande en même temps et la plus bienfaisante, fut la création du fameux Canal Royal de Babylone, artère principale et centre du système d'irrigations de la haute Chaldée, que Nabuchodonosor répara plus tard et dont Hérodote parle comme d'une des merveilles de la Babylonie; ce canal reçut d'abord le nom du roi son créateur. « J'ai fait, » dit le prince dans une inscription que possède le Louvre, « creuser le Nahar-Hammourabi (canal de Hammourabi), la « bénédiction des hommes de la Babylonie. J'ai dirigé les eaux de ses « branches sur les plaines désertes, je les ai fait déverser dans les fossés

« desséchés; j'ai donné ainsi des eaux perpétuelles aux peuples... J'ai « réparti les habitants des pays des Soumir et des Accad[1] dans des « bourgs étendus; j'ai changé les plaines désertes en terres arrosées; je « leur ai donné la fertilité et l'abondance, j'en ai fait une demeure de « bonheur. »

Un fragment de liste royale en écriture cunéiforme, inscrit sur une tablette conservée au Musée Britannique, enregistre après Hammourabi vingt-deux noms de souverains sur l'histoire desquels nous n'avons aucun renseignement. Cette série de rois doit nous mener bien près de la fin de la dynastie chaldéenne, qui tombe en 1559 avant J.-C., d'après les chiffres de Bérose.

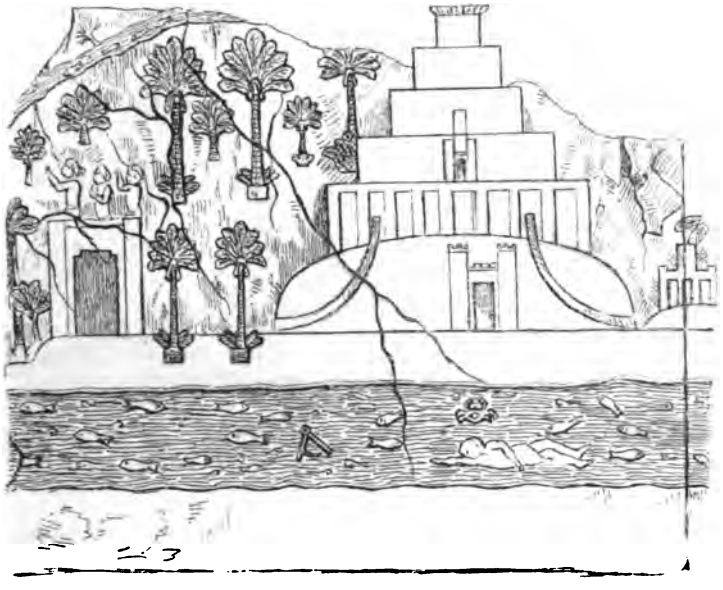
L'époque du premier empire chaldéen a laissé dans la portion la plus méridionale du bassin de l'Euphrate et du Tigre des vestiges monumentaux nombreux et des proportions les plus grandioses. Les ruines d'Arach, d'Our, de Sippara, de Nipour et de Larsam remontent pour la plus grande partie à cet âge si reculé. Les rois babyloniens de la dernière époque, Nabuchodonosor et ses successeurs, n'ont guère fait que réparer les temples et les enceintes de ces villes; mais ils ne les ont pas construits.

La pierre manque absolument dans les plaines d'alluvion de la Chaldée; il faudrait la faire venir de loin et à grands frais. Aussi toutes les constructions des rois du premier empire sémitique, comme antérieurement celle de la Tour de Babel, comme celles de Babylone à toutes les époques, étaient exclusivement faites en briques. C'est sur ces briques que l'on estampait, avec des planches de bois gravées en relief, le nom du roi qui élevait l'édifice, et la plupart des inscriptions que nous possédons de princes chaldéens de la première époque sont des légendes de cette espèce. Le plus ordinairement la masse intérieure des maçonneries est en briques simplement séchées au soleil, auxquelles de distance en distance un lit de roseaux entrelacés et noyés dans le bitume, qui sert de mortier, vient prêter plus de cohésion; c'est le procédé décrit par Hérodote quand il parle de la construction des murs de Babylone. Quelquefois aussi des chaînes de briques cuites sont placées à diverses hauteurs dans

1. Le sud et le nord de la Chaldée.

la maçonnerie pour donner de la solidité à l'ensemble. Le massif en briques crues est presque constamment, sauf de rares exceptions, enveloppé d'un revêtement en briques cuites, destiné à le protéger contre l'action des pluies et à l'empêcher de s'ébouler.

Les édifices sacrés de cette époque reproduisent tous le même type. C'est une pyramide à étages, composée d'une série de hautes terrasses carrées superposées, en retraite les unes sur les autres sur toutes leurs

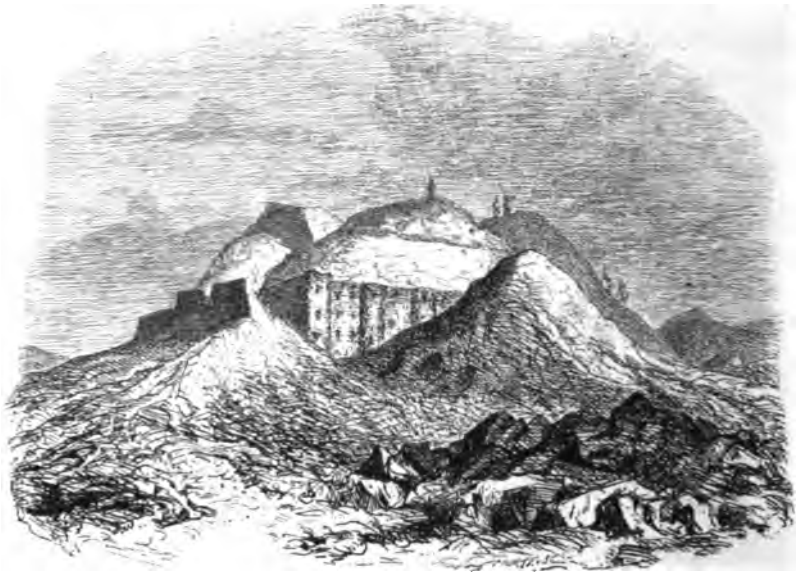


TEMPLE DE LA CHALDÉE.

Bas-relief du palais de Koyoundjik. (Au Musée Britannique.)

faces, de telle façon que celle d'en bas occupe une très-grande surface, tandis que celle du sommet est fort étroite. C'est ainsi que la Tour de Babel était déjà disposée, et c'est le même type que reproduisent les plus antiques parmi les pyramides d'Égypte, celle de Sakkarah, par exemple. Cette donnée des constructions sacrées était en rapport avec la nature essentiellement astronomique du culte chaldéen dès sa première origine. On croyait ainsi se rapprocher des corps célestes, objets de l'adoration publique, et on créait de véritables observatoires pour en suivre le cours. Sur la plate-forme supérieure s'élevait une petite chapelle ou chambre carrée, richement ornementée, dans laquelle était l'image de la divinité du temple. Le revêtement de chacune des terrasses superposées était en briques d'une dimension et d'une couleur différentes de celles

des autres. Quelquefois, comme au grand temple d'Our, l'étage inférieur, qui supportait le poids de l'ensemble et réclamait une solidité toute spéciale, était contre-buté par de puissants contre-forts en briques cuites, disposés avec une grande intelligence.



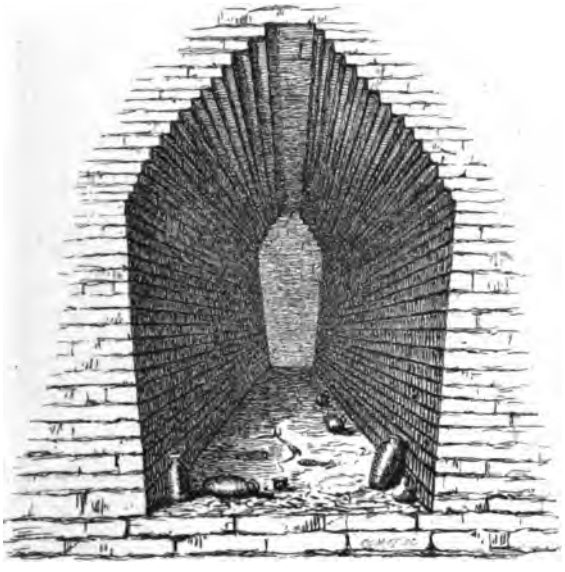
LE GRAND TEMPLE PYRAMIDAL

à Our, en Chaldée.

Construits avec les mêmes matériaux, qui se désagrégent si facilement, les palais et les habitations de l'époque primitive dans les villes de la Chaldée n'ont laissé sur leur emplacement que des amas de décombres informes, où l'on ne peut reconnaître aucune disposition d'édifice. On est cependant parvenu à y constater, grâce aux fouilles du colonel Taylor, que les salles étaient longues et étroites, presque comme de vrais couloirs, car on ne peut donner qu'une très-faible portée à des voûtes en pisé ou en briques crues. Les parois intérieures étaient revêtues d'un épais enduit de mortier, dans lequel étaient fichés des cônes en terre cuite diversement colorée, présentant au dehors leur section inférieure et dessinant sur la muraille des losanges, des chevrons ou des damiers. On y voit aussi de distance en distance des saillies semi-circulaires qui ressemblent à des colonnes engagées, mais sans bases et très-probablement aussi sans chapiteaux.

Les tombeaux du même âge, dont on a observé un grand nombre à Our, se composent d'une petite chambre longue de 7 pieds, large de 3 1/2 et haute de 5, maçonnée en briques cuites. On y remarque des essais de voûtes pointues, formées par une série d'assises avançant en encorbellement les unes sur les autres, système dont on trouve également des exemples dans quelques monuments de l'Égypte et dans les constructions pélasgiques de la Grèce.

Les poteries exhumées de ces tombeaux sont en général grossières, et la plupart ont été modelées à la main, sans l'aide du tour. Cependant



TOMBEAU CHALDÉEN, A OUR.

cet utile appareil était déjà connu, car on rencontre en même temps des vases plus soignés, qui portent la trace de son emploi.

Les ustensiles également recueillis dans les sépultures prouvent que les Chaldéens du temps de la première dynastie sémitique étaient maîtres des secrets de la métallurgie de l'or, du bronze, du plomb et même du fer, legs de la période kouschite. Mais, bien que connus et habilement travaillés, les métaux étaient encore peu répandus chez eux; aussi continuaient-ils à faire grand usage d'instruments en silex taillé et poli, couteaux, têtes de flèches, haches et marteaux. Le métal le plus usuel était le bronze; c'est en bronze que sont tous les ustensiles et tous les instruments métalliques. Quant au fer, il était encore assez rare pour

être regardé comme un métal précieux ; au lieu d'en confectionner des outils, on le réservait pour en faire des bracelets et d'autres parures grossières.

Pour ce qui est des arts plastiques proprement dits, de ceux qui ont pour objet l'imitation de la nature vivante et spécialement de la figure humaine, nous n'avons ni sculpture, ni peinture babylonienne ou chaldéenne d'ancienne date, si ce n'est au Louvre une statuette de bronze mutilée portant la légende de Chodormapouk et au Musée Britannique le fragment d'une figure virile en basalte de grandeur naturelle, qui représentait un roi dont le nom a malheureusement disparu. La statuette du Louvre est assez grossière; quant au fragment du Musée Britannique, le modelé de l'épaule, seule partie bien conservée, ne dénote qu'une science bien médiocre. Un certain nombre de ces cylindres de pierres dures à gravure en creux qui servaient de cachets, cylindres de travail babylonien avec des inscriptions en caractères cunéiformes d'un type archaïque, doivent remonter au temps de l'empire chaldéen. Le fait est au moins certain pour un, celui que possédait Ker-Porter et qu'il a fait graver dans la relation de ses voyages; c'était en effet le propre sceau du roi Ourcham. L'art y est le même que dans les pierres gravées babyloniennes de temps très-postérieurs, jusqu'à Nabuchodonosor et à la domination des Perses, et il s'y montre aussi avancé; mais ce n'est pas beaucoup dire, car les Babyloniens ne furent jamais bien grands clercs en fait d'art.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La suite prochainement.)

FRANS HALS

Il faudrait écrire de Frans Hals un portrait vivant et original comme les fiers portraits que lui-même peignait. Sa physionomie et sa tournure y prêtent. Il a du sportsman et de l'aventurier. Il est remuant, spontané, caustique, « d'humeur enjouée », comme dit une note du registre de la guilde de Haarlem. Il aime les beaux costumes, les vives couleurs, la franche lumière. Pour l'introduire tout de suite, le voici, tel qu'il s'est représenté, avec sa femme, dans un tableau du Musée d'Amsterdam : « Ils sont assis sous de grands arbres; lui, à gauche, la tête de face, un peu renversée en arrière et souriante, encadrée dans un chapeau noir à larges bords; il porte moustache et barbiche; son costume de soie est tout noir, et sa main droite, gantée de blanc, est nonchalamment glissée dans le pourpoint contre la poitrine. Il a l'air d'un vrai gentleman, très-distingué et très-soigné, très-spirituel et très-fier. Près de lui sa femme, en jupon noir, corsage puce, ample fraise. Elle met sa main droite sur l'épaule de son mari, par un geste d'affection badine. Le fond est un beau paysage, avec une ouverture de ciel à droite sur un parc attenant à un petit château[1]. »

Ce galant homme, de même que Rembrandt, a été injurié par tous

1. *Musées de la Hollande*, t. 1er, par W. B.

les biographes jusqu'à ces derniers temps. Bien que ses contemporains, Theodor Schrevelius, dans *Harlemias*, Samuel Ampzing, dans sa *Description de Haarlem* [1], l'eussent vanté en prose et en vers, Houbraken [2], dès le commencement du XVIIIe siècle, sème dans la biographie de Hals des contes absurdes, recueillis ensuite par Weyerman, par Descamps, Papillon de la Ferté et bien d'autres : « *Abruti* par le vin, » dit Descamps; « attaché à la vie *crapuleuse*, » dit Papillon de la Ferté. Il semble que ces impertinents compilateurs aient cherché à plaisir toutes les grossièretés du langage pour les appliquer aux plus grands artistes de l'École hollandaise, à Brouwer, à Jan Steen, tout comme à Frans Hals et à Rembrandt.

Le malheur était qu'on ne savait presque rien de positif sur l'histoire réelle, sur la vie et les mœurs de la plupart des maîtres hollandais. Faute de renseignements irrécusables, on ne pouvait répondre que par une incrédulité méprisante à tant de calomnies stéréotypées. Mais, depuis quelques années, des recherches patientes dans les archives locales, une critique perspicace et sympathique, ont mis en lumière des documents authentiques qui autorisent à restituer les faits biographiques et à présenter enfin, avec leur caractère véritable, nos chers artistes hollandais.

Pour Rembrandt, sa résurrection glorieuse est assurée désormais, grâce aux découvertes et aux commentaires de MM. Scheltema, Rammelman Elsevier, Vosmaer et autres. Jan Steen a trouvé son historien, même un peu panégyriste, dans M. van Westrheene. Adrien Brouwer, de qui van Dyck a fait un si élégant portrait, Brouwer, le protégé de Rubens et le collaborateur de Zegers, le *Jésuite* d'Anvers, on n'oserait plus sans doute le flétrir comme une « brute crapuleuse ». Bohémiens et désordonnés, soit : on peut dire cela de Brouwer et de Jan Steen. Combien de grands artistes et de grands poëtes ont été comme eux !

1. *Beschryvinge en de Lof der stad Haerlem,* door Samvel Ampzinz van Haarlem. Haarlem, 1628. On y trouve six vers sur les *Halsen,* Frans et Dirk : « Gebroeders in de konst, gebroeders in het blood, » frères en art et frères par le sang.

2. C'est Houbraken qui a édité le premier l'anecdote de la visite de van Dyck à Frans Hals. Le fait est possible, puisque D. Cocler a gravé un portrait de Hals par van Dyck. Mais Houbraken ajoute que, van Dyck ayant donné de l'argent aux enfants de Hals, celui-ci leur prit l'argent pour aller boire au cabaret. C'est Houbraken qui raconte comme quoi « les élèves de Hals allaient le chercher tous les soirs au cabaret, pour qu'il ne tombât point dans les canaux, et le mettaient au lit. » — « S'il fallait s'en rapporter à Houbraken, dit M. van Lerius, dans l'excellent Catalogue du Musée d'Anvers, Frans Hals n'aurait été qu'un misérable ivrogne, mais un ivrogne de grand talent. Quand nous en aurons rencontré de semblables, nous croirons à l'existence de l'espèce. »

Van Eynden et van der Willigen [1], puis Immerzeel, leur continuateur, puis M. Christiaan Kramm, continuateur d'Immerzeel, avaient déjà publié quelques éclaircissements relatifs à la famille de Hals, à sa position honorable parmi ses concitoyens, à ses importants travaux. Et voilà que, tout récemment, dans un livre plein de nouveautés [2], un chercheur opiniâtre, un parent du van der Willigen collaborateur de van Eynden, M. le docteur A. van der Willigen, médecin à Haarlem, nous apporte sur la biographie de Hals une série de pièces empruntées aux registres de naissance, de baptême, de mariage et de mort, aux registres des bourgmestres, aux archives de la guilde de Saint-Luc et d'autres communautés.

Décidément Frans Hals est en veine. N'a-t-on pas fondé à Haarlem, il y a six ans, un Musée où sont réunis huit de ses grands chefs-d'œuvre, le premier daté 1616, les derniers datés 1664? Quel intérêt offre le rapprochement de ces productions d'un même artiste à diverses phases d'une période qui dure un demi-siècle! En 1616 Frans Hals avait trente-deux ans; en 1664 il avait quatre-vingts ans! Ah le vaillant homme! Il a encore ceci de commun avec Rembrandt, que l'âge augmenta sa fougue et que les œuvres de sa vieillesse étonnent par leur séve immodérée. Ce Musée de Haarlem semble avoir été consacré à la gloire de Frans Hals, qui règne là souverainement, comme Rembrandt au Musée d'Amsterdam.

Autre chance, assez imprévue. Les tableaux de Hals, qui passionnent les vrais amateurs de peinture, n'avaient jamais eu qu'une valeur vénale peu élevée. En Hollande [3], au XVIIIe siècle, ils se vendent 20, 40, 60 florins, et même 10 florins; il fallut la célèbre vente Lormier pour qu'un Frans Hals montât à 170 florins. En France, à la même époque, ils ne dépassent guère une centaine de livres. Il y a vingt ans, un bon portrait de Frans Hals valait autour de 500 francs, tout au plus. Nous en avons vu passer en vente publique à des prix bien moindres.

Attendez! au mois de mars 1865, la galerie Pourtalès est livrée aux enchères, et le Gentilhomme de Hals, simple portrait à mi-corps, y monte

1. *Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkunst* (*Histoire de la Peinture nationale*). Haarlem, 1816.

2. *Geschiedkundige Aanteekeningen over haarlemsche schilders, vorafgegaan door eene korte geschiedenis van het St Lucas gild te Haarlem.* (*Notices historiques sur les peintres harlemois, précedées d'une courte histoire de la guilde de St-Luc à Haarlem.*

3. *Catalogues de Ventes publiques,* etc., par Gerard Hoet et Terwesten. Dans les trois volumes, on trouve cinquante-trois tableaux de Frans Hals, plusieurs Dirk Hals, et même des tableaux par les autres Hals, Willem, Jan, etc.

à 51,000 francs ; il avait été vendu 1,500 francs à M. de Pourtalès par M. Nieuwenhuys qui ne donne pas ses tableaux au-dessous du cours. Au mois de mai suivant, la galerie van Brienen, d'Amsterdam, vient à l'hôtel Drouot, et un autre Gentilhomme de Hals, petite figure sur une toile de 46-36 centimètres, monte à 35,000 francs. Le Hals de la galerie Pourtalès est chez lord Hertford; le Hals de la galerie van Brienen est chez le baron James de Rothschild.

Prodigieuse ascension de maître Hals sur les sommets où dominent les grands portraitistes Rembrandt et Velazquez, Rubens et van Dyck.

Il est digne de cette haute fortune, en vérité.

La famille Hals était très-ancienne et très-considérée à Haarlem. Le docteur van der Willigen en donne la généalogie, remontant à six générations :

1° — Claes (Nicolas) Franszoon (fils de Frans) Hals, en 1350.

Il a deux enfants :

2° — Pieter Claesz. (fils de Claes) Hals, échevin à Haarlem en 1447, 49, 51 et 62, mort en 1462, à l'âge de soixante-dix-huit ans: — et une fille, Guertje Hals, morte sans avoir été mariée.

Pieter Claesz. a deux fils :

3° — Jan Pieterse (fils de Pierre) Hals, échevin à Haarlem en 1473, 75 et 76, bourgmestre en 1478 et 79 ; — et Claes Pieterse Hals, échevin en 1474, 81 et 92, bourgmestre en 1483, 87, 90, 93, 95, 97, 99 et 1500, trésorier de la ville en 1485, 86 et 1501.

Jan et Claes ont chacun un fils :

4° — Frans Jansz. (fils de Jan) Hals, mort en 1525; — Pieter Claesz. (fils de Claes) Hals.

Frans et Pieter ont encore chacun un fils :

5° — Claes Fransz. (fils de Frans) Hals, mort en 1568; — Claes Pieterse (fils de Pierre) Hals, trésorier à Haarlem, mort sans enfants.

Claes Fransz. a un fils, qui est le père de notre Frans Hals :

6° — Pieter Claesz. Hals, échevin à Haarlem en 1474 et 1475, régent de la maison des Orphelins en 1577, maître du même établissement (*Weesmeester*) en 1577 et 78. En 1579, il part de Haarlem, pour des raisons inconnues jusqu'ici, et il s'en va vers les provinces méridionales, on ne sait où. Il était, en cette année 1579, marié à Lysbeth Coper.

C'est durant l'expatriation momentanée de ses parents que naquit Frans Hals.

Pieter Claasz. Hals avait un autre fils, Dirk Hals, l'aîné de Frans, suivant M. van der Willigen, et deux filles, Cornelia et Geertruid, toutes deux mortes jeunes.

M. van der Willigen cite encore quelques autres Hals qu'il n'a pas pu classer dans la généalogie : un Claes, fils de Gerryt, veuf de Lisbeth Claesz. Velsermansdr. (fille de Velserman); un Claes, fils d'Adriaen, brasseur; un Cornelis, fils d'Adriaen, marié à Cornelia Ripprantsdr. (fille de Ripprant), et un Pieter, prêtre.

Tels sont les ancêtres de maître Frans Hals. Nous signalerons plus loin ses nombreux descendants, ainsi que les enfants de son frère Dirk.

D'après toutes les anciennes biographies, Frans Hals serait né à Malines, en 1584. La date est possible et, en l'absence de preuves contraires, nous la conserverons, avec un point d'interrogation. Mais il faut rayer Malines et y substituer Anvers, ainsi que l'établissent les pièces découvertes par M. van der Willigen. Sur les actes de baptême et de mariage, qu'il reproduit, on lit toujours « Frans Hals d'*Anvers*, » sauf une seule fois où l'on trouve « Frans Hals de *Haarlem*, » sans doute parce que sa longue résidence dans cette ville et l'origine de sa famille le faisaient prendre pour un concitoyen.

Où se passèrent les jeunes années de Hals? Probablement dans la ville où il était né, à Anvers, et c'est là probablement qu'il s'initia au métier de peintre. Alors on pense tout de suite à Rubens, dont l'influence ne semble pas étrangère à la première manière de Hals. Hals doit avoir vu des peintures de Rubens, qui avait sept ans de plus que lui, et qui était déjà franc-maître de l'Académie de Saint-Luc en 1598, mais il ne peut avoir été disciple de Rubens, qui partit en 1600 pour l'Italie où il resta jusqu'à la fin de 1608.

Si Frans Hals prit les leçons de Karel van Mander, comme le disent les biographies, serait-ce à Haarlem, où van Mander s'était établi après son retour d'Italie et où il avait fondé une académie en 1583? Frans Hals serait donc venu à Haarlem avant 1604, époque à laquelle van Mander quitta Haarlem pour Amsterdam. Les peintures de Karel van Mander étant

presque introuvables, on ne saurait guère deviner s'il a contribué à former le jeune Hals.

L'enfance et la jeunesse de Hals nous échappent, et c'est peut-être à Anvers qu'on retrouverait ses traces en cette période initiale, restée obscure pour M. van der Willigen.

En 1611 seulement, première pièce authentique qui nous montre Frans Hals établi dans la patrie de sa famille, marié avec Anneke Hermans, et père d'un garçon qu'il fait baptiser[1] sous le prénom de Harman, en souvenir du grand-père maternel.

Peut-être Frans Hals était-il déjà fixé à Haarlem depuis un certain temps, et M. van der Willigen suppose qu'il pouvait y être venu avec un Joost Hals d'*Anvers*, mentionné en 1608, dans le Mémorial des bourgmestres, comme ayant subi une condamnation pour tapage nocturne et blessures.

Sur ce Mémorial des bourgmestres, — en 1616, — il faut bien dire que Frans Hals figure aussi, non pas pour une condamnation, mais pour une admonition sévère, pour une *réprimande* sur son « humeur querelleuse. » Hélas oui ! et qu'avait-il donc fait? Oh ! oh ! il paraît qu'il ne vivait pas en parfaite intelligence avec sa femme et que cette Anneke Hermans l'irritait parfois jusqu'à provoquer de mauvais traitements. Peut-être que le tendre André del Sarte, l'honnête Dürer, le timide Wouwerman, n'eussent point mal fait de corriger aussi leurs femmes, si ce qu'on en rapporte est véridique. Frans Hals cependant reconnut ses torts, et il promit de se garder de l'ivresse et de pareilles violences[2].

On doit croire qu'il accomplit fidèlement sa promesse, puisque aucun reproche ne fut plus jamais élevé contre lui. « Sans doute, dit M. van der Willigen, ce fait est regrettable. Mais, après les recherches les plus consciencieuses, c'est là le peu (*het eenige*) que j'aie trouvé contre lui durant sa longue carrière. » Au contraire, tout, dans la suite, témoigne de son honorabilité : ses relations avec des hommes distingués, les charges qu'il occupe dans la guildé de Saint-Luc, les travaux qui lui sont confiés. Je veux bien qu'il ait été porté à la *dronkenschappe :* c'était dans les

1. Nous donnons cet acte de baptême, et nous donnerons aussi les autres pièces, en français, d'après le texte hollandais publié par M. van der Willigen : « Le 2 septembre 1611 est baptisé à *Haarlem* Harman Hals, fils de Frans Hals *d'Anvers* et de Anneke Hermans » (*Hermans, Hermansdochter*, fille de Herman, ou Harman, ou Harmen).

2. *Mémorial des bourgmestres,* du 20 février 1616 : « Frans Hals, accusé de mauvais traitements envers sa femme et reprimandé par les sieurs bourgmestres, reconnaît sa faute, promet de s'amender et de se garder de l'ivresse (*dronckenschappe,* c'est même l'ivrognerie) et de ses humeurs violentes, » etc., etc.

mœurs des joyeux compagnons de son temps. Mettons qu'ils allaient à l'estaminet comme les gentilshommes d'aujourd'hui vont au club et à la Maison dorée. La confession est finie. Il n'y a pas de quoi justifier les attaques de Houbraken et de ses copistes.

Madame Anneke Hermans mourut vers la fin de cette même année 1616, et, l'année suivante, le 12 septembre, Frans Hals contracte un second mariage avec Lysbeth Reyniers de Haarlem[1]. C'est la réjouissante femme qu'il a peinte près de lui dans le tableau-portrait du Musée d'Amsterdam, où il paraît enchanté de sa nouvelle alliance. Il n'y aura plus incompatibilité d'humeur et le ménage n'aura plus rien à démêler avec les sieurs bourgmestres. Le tableau, provenant de la galerie Six van Hillegom, n'est pas daté, mais je tiens qu'il est de 1617 ou 1618. C'est un souvenir de la « lune de miel, » et qui fait songer au chef-d'œuvre du Musée de Dresde, représentant Rembrandt tenant sur ses genoux sa femme Saskia, et exhaussant en l'air un grand vidercome.

A cette époque, en 1617 et 1618, Frans et son frère Dirk étaient membres, et même directeurs honoraires, de la Chambre de Rhétorique intitulée *de Wijngaardranken*, comme qui dirait les Amis de la treille. Il ne faut pas s'effrayer du titre bachique. Ces chambres de rhétorique, très-nombreuses alors dans les Provinces-Unies et dans les Flandres, étaient des espèces de sociétés littéraires et artistes, où se réunissaient les poëtes, les savants, les peintres et les amateurs. On y tenait des conférences, on y lisait des vers, on y faisait exécuter des peintures et des décorations pour les fêtes et solennités publiques auxquelles on ne manquait pas d'assister en corps; on y buvait aussi sans doute, on y fumait, on y causait. Il y a toujours en Hollande des sociétés analogues, par exemple, à Amsterdam, la société *Felix meritis*, consacrée surtout aux sciences, et qui possède des collections merveilleuses, la société *Arti*

1. « Le 13 septembre 1617, s'est marié, à Spaerdam, Frans Hals, veuf, *d'Anvers*, demeurant dans la *Peuselaarsteeg* (ruelle du Lambin), avec Lysbeth Reyniers de Haarlem, demeurant dans la *Smedestraat* (rue de la Forge). » — Ce mariage de Hals avec Lysbeth Reyniers, après son veuvage d'Anneke Hermans, prouve que Hals n'a jamais été marié à Anna, fille de Cornelis Stalpert, ainsi que M. Kramm avait cru pouvoir l'avancer dans sa Suite à Immerzeel.

et Amicitiæ, consacrée aux arts, et qui organise des expositions périodiques de tableaux anciens et modernes; c'est là que M. Scheltema a lu son *Discours sur Rembrandt*, à l'occasion de la statue élevée au grand peintre sur le *Botermarkt* (marché au Beurre) d'Amsterdam.

Frans et Dirk appartenaient également aux compagnies d'arquebusiers, et le premier grand tableau de Frans au Musée de Haarlem, le premier dans l'ordre chronologique (1616), représente un *Banquet des officiers du St Joris doelen* (tir de Saint-Georges) : le colonel Pieter Schout Jacobsen, quatre capitaines, trois lieutenants, deux porte-enseignes; figures de grandeur naturelle, bien entendu, sur une toile large de 3 mètres 25 cent. Le Musée Teylers, à Haarlem, possède deux spirituelles études pour ce tableau, sur papier bleu, au crayon noir. Ce sont les seuls dessins de Frans Hals que connaisse M. van der Willigen; je ne m'en rappelle point d'autres non plus. Frans Hals peignait si facilement, qu'il n'avait pas besoin d'études préliminaires pour être sûr d'exprimer la nature, au premier jet de sa brosse adroite et colorée.

Cette peinture de 1616 est extrêmement vive, avec une touche un peu aiguë, avec une coloration claire dans une gamme jaunâtre, entre le chamois et le safran, et tournant parfois à l'olive. Par la qualité du ton et de la lumière un peu éparse, elle n'est pas sans analogie avec la peinture flamande de cette époque. Durant sa première manière, à laquelle se rattachent encore deux des autres grands tableaux du Musée de Haarlem, datés 1627, *Banquet des officiers du St Joris doelen* et *Banquet des officiers du Cluveniers doelen*, Frans Hals a toutes les hardiesses et toutes les magies d'un praticien incomparable; mais il n'a pas encore l'ampleur et l'intensité de sa seconde manière, ni les furies de son dernier style. Tout comme Rembrandt, qui fait d'abord la tranquille *Leçon d'anatomie*, puis la splendide *Sortie des arquebusiers* (la *Ronde de nuit*), et qui s'emporte à la fin dans les *Syndics* et surtout dans la *Fiancée juive* du Musée van der Hoop, à Amsterdam.

En ce premier quart du XVIIe siècle, il y avait à Haarlem, comme dans les autres villes de la Hollande, — par exemple à La Haye les Ravesteyn, à Delft les Mierevelt, etc., — il y avait quelques peintres qui représentaient aussi des assemblées d'arquebusiers ou de régents des hospices et autres fondations privées. Les principaux étaient Cornelis de Haarlem et les De Grebber. Plus tard, Frans Hals eut encore d'autres concurrents, les De Bray, les van Loo, les Versprong, et même Pieter Klaasz Soutman, l'élève de Rubens. On voit, au Musée de Haarlem, de grandes peintures de tous ces artistes, assez habiles en général, mais à une distance incommensurable de Frans Hals.

M. van der Willigen s'est demandé combien pouvaient être payées à Hals et aux autres ces compositions immenses. Mais il n'en a trouvé aucune indication. Il suppose, d'ailleurs, ce qui n'est pas invraisemblable dans les mœurs hollandaises, que ces tableaux-portraits étaient peints aux frais des personnes représentées, chacun payant sa quote-part : banquet à tant par tête.

Le brillant portrait de la galerie Pourtalès (daté 1624), si bien décrit dans la *Gazette* [1] par Paul Mantz, et si bien gravé par M. Laguillermie sous la direction de Flameng, est un des chefs-d'œuvre de cette première période. Van Dyck, ou Velazquez, ont peut-être fait des portraits aussi élégants et aussi fiers; mais aucune peinture n'a jamais exprimé plus spirituellement la gaieté courtoise, la bonne humeur, fine, un peu caustique, la jeunesse heureuse d'être au monde et ne doutant de rien.

Le mariage de Hals avec Lysbeth Reyniers avait été fécond : en 1623 est baptisé un premier enfant, une fille, Adriaentgien; en 1624, un garçon, Jacobus; en 1627, Renier; en 1628, Nicolaas; en 1631, Maria [2]. Les noms de quelques-uns des témoins sont à noter, comme indiquant les relations de Hals : le témoin du baptême de 1623 est un homme considérable et qui tient à l'histoire de la Hollande, Isaac Massa; le témoin du baptême de 1627 est Jan van Velde, le graveur, frère d'Esaias; en 1628, le témoin est Nicolaes de Camp (van Campen, l'architecte?). L'entourage est assez convenable pour un mauvais sujet adonné à l'ivrognerie.

Mais les peintures de Hals témoignent bien mieux encore de sa « respectability », quand on sait quelles familles distinguées firent appel

1. Voir la *Gazette*, t. XVIII, p. 103.

2. « Le 21 juillet 1623 est baptisée à Haarlem Adriaentgien, fille de Frans Hals *de Haarlem* (c'est la seule fois où il n'est pas enregistré comme étant d'Anvers) et de Elizabeth Reyniers. Témoins Isaac Massa et Hillegonda Reyniers (une parente de la mère). — 13 décembre 1624 est baptisé à Haarlem Jacobus, fils de Frans Hals *d'Anvers* et de Lysbeth Reyniers. Témoins Jan Pietersz, van Berendrecht et Hillegondt Reyniers. — En 1627, Reinier, fils de Frans Hals *d'Anvers*. Témoins Jan van Velde, Francoys Elout et Marytje Huberts. — 25 juillet 1628 est baptisé Nicolaas, fils de Frans Hals *d'Anvers* et de Lysbeth Reyniers. Temoins Nicolaes de Camp et Jeeske Jans. — 11 novembre 1631 est baptisée Maria, fille de Frans Hals *d'Anvers* et de Lysbeth Reyniers. Témoins Barent van Someren et Judith Jans. »

à son talent. Il est regrettable qu'on ne connaisse pas les noms de tous les fiers personnages dont il a laissé les portraits, gens de haute classe, la plupart, à en juger par les costumes et les tournures. Nous en connaissons quelques-uns cependant, entre autres les Berensteyn et Willem van Heythuyzen, à qui nous devons plusieurs chefs-d'œuvre de Hals.

La famille Berensteyn, de vieille souche à Haarlem, compte parmi les patrons de l'art. Ampzing, dans son *Histoire de Haarlem*, cite Jan van Berensteyn, secrétaire de la haute cour de justice de Kennemerland et de Brederode, Arnout et Paulus van Berensteyn, comme amateurs de peinture et protecteurs des peintres. D'Arnout et aussi d'un Cornelis van Berensteyn, magistrat, mort à Haarlem, en 1595, il existe des portraits peints par Henri Goltzius, mort lui-même à Haarlem en 1616.

Un des membres de cette famille, Nicolas van Berensteyn, ayant fondé un asile pour les vieilles femmes (*Ouden vrouwen huys*), un *Béguinage* comme on dit dans les Flandres, où ces institutions ont pris un certain caractère religieux, chargea Frans Hals de peindre pour l'établissement les portraits des fondateurs.

Ils y sont encore, dans la maison qui existe toujours et qu'on appelle à Haarlem *het Hofje van Berensteyn*, — depuis près de deux siècles et demi, sans avoir jamais été touchés par des mains profanes! Ah! quelle impression ils me firent lorsque, par faveur insigne, une vieille femme silencieuse, la tourière ou portière chargée des communications avec le dehors, m'introduisit dans un petit parloir tout nu, éclairé par une seule fenêtre!

Sur le lambris en face de la fenêtre est le tableau principal avec dix figures. A gauche un portrait d'homme, à droite un portrait de femme. Au-dessus de la petite porte d'entrée est un portrait de jeune fille, debout.

Dans le grand tableau, Nicolas van Berensteyn, vêtu de noir, est assis au milieu de la campagne. Sa femme assise contre ses genoux y appuie le coude et la main; une petite fille, en riant, offre des fleurs au père; au-dessus d'elle, une jeune suivante cueille des cerises à un cerisier qui sert de fond, — ça fait comme un ciel vert avec des étoiles rouges! — et un petit garçon lui tire la main pour atteindre à la branche. A droite, groupe d'une femme accroupie et de quatre petits enfants qui jouent avec un oiseau. Amusements d'une honnête famille en plein air : ah, que c'est sain et réjouissant! Les fanatiques du grand art mythologique n'estimeraient sans doute pas ce « tableau de genre » autant qu'une assemblée de Muses ou une danse de Nymphes, mais ils seraient forcés de convenir que c'est aussi splendide qu'un Titien ou un Paul Véronèse. Toutes les

Imp Delâtre, Paris.

Dates Document aqua fort. 1659
Jupin Frères Paris

WILHEM VAN

HEYTHUIJSEN

Imp Delâtre, Paris.

figures sont de grandeur naturelle, mais la composition est si bien ramassée que la toile n'a guère plus de deux mètres de large et pas deux mètres de hauteur.

Le portrait d'homme est debout, vu jusqu'aux genoux, la main droite sur la hanche, la main gauche tenant le chapeau. Il m'a fait penser au Giorgione, à cause de l'intensité de la couleur et de la sévérité du caractère.

En pendant, la femme, aussi debout, a la main gauche ballante et la main droite appuyée sur le dossier d'un fauteuil.

Cet homme et cette femme sont encore des van Berensteyn, frère et sœur du Nicolas représenté dans le grand tableau.

Et la jeune fille, toute seule au dessus de la porte, et vers laquelle on se retourne après avoir admiré la composition principale et les deux portraits, ah, quelle peinture extraordinaire! De tous les portraits que j'ai vus en ma vie, c'est un de ceux qui m'ont le plus enthousiasmé. En le contemplant, il me revenait, malgré moi, dans le souvenir les deux *Fils de Rubens,* de la galerie Lichtenstein à Vienne, et dont le Musée de Dresde possède une répétition, et aussi le *Chapeau de paille* de Rubens, de la galerie Robert Peel, à Londres; c'est-à-dire ce qu'il y a de plus frais et de plus charmeur en peinture. Pourtant cette fillette exquise n'a pas plus de Rubens que de van Dyck, ou de Velazquez, ou même de Rembrandt. Elle a de tous ces maîtres à la fois : un peu de Velazquez dans ses roses Infantes; un peu de van Dyck quand il était si coloré à Gênes, par exemple dans le portrait des trois jeunes garçons exposé à Manchester et appartenant au comte Grey; un peu de Rembrandt dans le lumineux portrait de la jeune *Femme accoudée à une fenêtre,* de la galerie de Buckingham Palace.

On voit que ce chef-d'œuvre évoque la vision de tous les trésors de la peinture.

Elle est debout, la jeune fille, — une Berensteyn, sans doute, — vue de face, et s'avançant hors d'un paysage radieux, dont un coin du ciel est voilé en haut par un rideau olivâtre. Elle a une robe pourpre, un manteau noir, descendant, en manière de faille flamande ou de mantille espagnole, du sommet de la tête coiffée de noir; par-ci, par-là, des rubans bleus et jaune serin..., avec du pourpre! et les gants aussi sont couleur serin tournant au citron. La main droite tient un éventail en plumes. Le visage épanoui a la fraîcheur et la pureté de la plus belle fleur. Le corps est caressé par l'air tout autour; on voit que c'est rond et rebondi, ferme et pondérable, que c'est fait avec de la chair et du sang, et non pas en coton ou en verre, en porcelaine ou en bois. Elle vit, elle rit, elle marche,

elle vient, elle va vous offrir sa main gantée. C'est la nature même, dans la plus saine beauté de l'adolescence, d'une race à la fois distinguée et forte.

M. van der Willigen donne l'année 1629 comme la date à laquelle ces peintures auraient été exécutées pour la *Hofje* des Berensteyn. Cela m'étonne un peu, car on y trouve une touche généreuse, calme dans son abondance, au lieu de la touche nerveuse, un peu grincée, de la première période. 1629 est peut-être la date de la fondation de cet asile charitable, et peut-être les portraits ont-ils été exécutés un peu plus tard. Je ne crois pas qu'ils soient datés : comme ils sont placés un peu haut, surtout la jeune fille, je suis bien monté sur une chaise pour voir de plus près, mais je n'ai remarqué ni chiffres, ni monogrammes ; il est vrai que, malgré ma manie des signatures, je ne pensais qu'à jouir en artiste de ces merveilles de l'art.

Le portrait de femme de la galerie Pereire, si grassement peint, et d'une fraîcheur si luxuriante, doit être du même temps.

C'est encore dans un établissement de charité, dans le petit Béguinage du bois de Haarlem, appelé, du nom de son fondateur, *het Hofje van Heythuyzen*, qu'on voit un portrait bien curieux, le double du fameux petit portrait payé 35,000 par M. de Rothschild à la vente van Brienen. On se rappelle ce gentilhomme si cavalièrement assis sur une chaise garnie de velours, et tenant sa cravache à la main. Il porte un chapeau à grands bords et des bottes molles en cuir fauve, avec éperons en argent. Dans la galerie van Brienen on ne savait pas le nom de ce cavalier à la libre tournure; on ne savait pas non plus qu'il en existât une répétition. C'est notre ami M. Vosmaer, de La Haye, qui l'a découverte dans la chambre des Régents du Béguinage, avec la mention « *Willem van Heythuyzen*, mort le 6 juillet 1650. »

Naturellement je me suis empressé d'aller voir ce second exemplaire d'une peinture qui avait eu tant de succès à Paris. Hals, comme Rembrandt, ne s'est guère répété. Était-ce bien un original de Hals ? je voulais m'en assurer par moi-même et je n'avais pas manqué de bien examiner à nouveau le chef-d'œuvre de la galerie Rothschild.

Oui, c'est un original, exquis, et probablement le premier original, peint d'après nature sans aucun doute, ayant même un certain caractère d'ébauche, comme avec l'intention de répéter le portrait. On peut croire que celui-ci a été fait pour le Béguinage et que celui de la galerie Rothschild a été fait pour M. Willem van Heythuyzen lui-même et qu'il provient de sa famille. Deux bijoux entre lesquels on serait fort embarrassé de choisir.

PORTRAIT DE FEMME, PAR FRANS HALS.

(Galerie Pereire.)

De ce Willem van Heythuyzen, Frans Hals a fait un troisième portrait, aussi de petite proportion, mais en buste seulement et dans un ovale, le merveilleux petit portrait de la collection de M. Double. On voit, par la gravure de M. Jules Jacquemart, quel caractère, quelle puissance de vie Frans Hals a imprimés à cette peinture modelée par larges plans comme dans un portrait de grandeur naturelle. Jacquemart avait déjà gravé une eau-forte étonnante d'après un tableau de la même collection, le *Soldat et la fillette qui rit*, par van der Meer de Delft. Nous sommes bien heureux pour nos peintres d'affection quand ils trouvent des interprètes aussi habiles que M. Jacquemart.

Frans Hals a fait très-peu de ces portraits en petit, — bien précieux, par conséquent. Il y en avait un au Musée de Rotterdam, le portrait de l'historien Pieter Bor Christiaanszoon (fils de Christiaan) : *Ætatis* 75, *Anno* 1634; il a été brûlé, malheureusement, dans l'incendie du Musée en 1863. Les petits tableaux de Hals sont aussi très-rares, et ceux qu'on lui attribue sont généralement de son frère Dirk ou d'un de ses fils. Les Catalogues de Gerard Hoet en signalent un dans la vente du peintre Jan Willem Frank, La Haye 1762 : « Frans Hals embrassant sa femme dans une chambre, avec beaucoup d'accessoires; peint par lui-même; hauteur 10 pouces, largeur 9 pouces; vendu 10 florins. » Voilà un tableau qui serait amusant à retrouver! mais il coûterait plus de 10 florins, à présent.

Les portraits de Willem van Heythuyzen, ainsi que les portraits des Berensteyn, ne s'éloignent pas beaucoup de la date 1630. Nous sommes à l'époque la plus productive de Hals, et nous allons voir, de 1630 à 1640, une série de grandes et superbes peintures pour les hôtels de ville et les *doelen* des arquebusiers.

En 1630, Rembrandt arrivait tout jeune à Amsterdam. Au lieu d'avoir étudié chez Lastman à Amsterdam et même chez les Pinas à Haarlem, comment n'avait-il pas été attiré par Frans Hals? Et, ce qui est plus inexplicable encore, comment ne trouve-t-on nulle part aucune trace des relations que Rembrandt devenu célèbre aurait dû avoir plus tard avec maître Hals? De même, Rubens et Rembrandt ne paraissent pas s'être jamais connus. Mais Rubens mourut en 1640 et Anvers était loin d'Amsterdam en ce temps-là, tandis que Hals n'est mort qu'en 1666 et que Haarlem touche à Amsterdam. Ce qui est sûr, c'est qu'après 1630 on sent parfois l'influence de Rembrandt sur le talent de Frans Hals.

W. BÜRGER.

(La fin prochainement.)

VASE GREC EN ARGENT CISELÉ

ET

CARQUOIS SCYTHE EN OR

TROUVÉS DANS UN TUMULUS DE LA CRIMÉE.

Parlan le tombe ove la storia e muta.

Vrai déjà pour l'Égypte, l'Assyrie, l'Étrurie, ce vers du poëte italien ne l'est pas moins aujourd'hui pour l'antique Scythie. Nous avons eu l'occasion, il y a deux ans, et ici même[1], d'annoncer les importantes découvertes faites dans les *tumuli* des bords du Dniéper, découvertes qui ont livré au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, une foule d'objets d'inestimable valeur. Ces tombeaux lointains de rois barbares qui faisaient enfouir avec eux les objets qu'ils avaient le plus aimés durant leur vie, pour les retrouver dans la seconde existence qui leur était promise, nous ont conservé des reliques presque aussi précieuses que les marbres du Parthénon. En effet, ce sont aussi des œuvres grecques, et de la plus florissante époque. Les antiquités cimmériennes de Kertch (l'ancienne Panticapée, où se tua Mithridate) comprennent à la fois de nombreux et splendides spécimens de l'orfévrerie et de la joaillerie des Grecs, et une multitude de vases ornés, que l'on ne saurait plus nommer étrusques par habitude, puisqu'ils ne proviennent ni de l'Étrurie, ni même de l'Apulie ou Grande-

1. Voir les livraisons de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er novembre 1864 et du 1er mai 1865.

Grèce, mais directement de la Grèce elle-même, de la Grèce des Grecs; qu'ils ne sont plus des imitations, des copies, mais de véritables originaux, et qu'ils peuvent défier toute comparaison; puisqu'enfin, si beaux et si parfaits que soient les vases de Nola ou de Cerveteri, l'on doit convenir qu'Athènes ou Corinthe devaient en fabriquer de plus beaux et plus parfaits encore.

Il faut d'abord expliquer en quelques mots comment sont constatées ces provenances de l'industrie grecque au Bosphore cimmérien.

Nous savons par Hérodote et Hécatée que, depuis l'époque des légendes de la toison d'or et d'Iphigénie en Tauride, les Grecs eurent de continuelles relations avec la Scythie; qu'ils fondèrent la colonie d'Olbia, à l'embouchure de l'Hypanis (le Bog), et celle de Tanaïs, au fond du Palus-Méotis (la mer d'Azof); enfin que leurs marchands allaient en caravanes chercher de l'or jusqu'aux monts de l'Oural et même de l'Altaï [1].

Nous savons aussi que le commerce portait en tous lieux les productions de l'art grec, surtout les objets moins lourds et moins fragiles que les statues de marbre, tels que les vases et les bijoux. Il n'est donc pas plus étonnant qu'on trouve en Scythie des bagues, des colliers, des hydries et des lécythes faits en Grèce, que de trouver de nos jours un tableau italien à Londres ou un tableau hollandais à New-York. Mais nous devons admettre aussi que, fréquemment, les artistes grecs se déplaçaient, et qu'au lieu d'envoyer simplement leurs œuvres faites en Grèce, ils allaient faire ailleurs, sur place, des travaux qui leur étaient commandés. Il est certain, par exemple, que des artistes athéniens furent appelés en Asie Mineure pour ériger le tombeau de Mausole à Halicarnasse. L'on sait, en effet, que ce célèbre *mausolée* (nommé d'abord le *Prérôn*), élevé par la seconde reine Artémise à la mémoire de son frère-époux, et qui devint l'une des sept merveilles du monde, était l'œuvre des architectes Phiteas et Satyros, et que cinq statuaires s'étaient partagé le travail des ornements : Pythis fit un quadrige pour le sommet; Briaxès sculpta les bas-reliefs du nord; Thimothée ceux du midi; Léocharès ceux de l'ouest; et ceux de l'est enfin furent l'ouvrage du ciseau renommé de Scopas ou de Praxitèle. L'on sait encore — et non-seulement pour la perfection du travail, mais par des inscriptions grecques, entre autres plusieurs vers du poëte Simonide, le flatteur des princes et des tyrans — que d'autres artistes grecs allèrent élever sur l'acropolis de Xanthe ce fameux *Monument*, dont les statues légères et les fins bas-reliefs sont jugés dignes d'être mis en parallèle avec les marbres mêmes de Phidias.

1. Voir le chapitre X, seconde partie, de la savante et complète *Histoire de la Grèce*, par M. G. Grote.

Nous aurons tout à l'heure la preuve non moins manifeste que des artistes grecs, et d'un mérite éminent, sont allés jusque sur les rives du Borysthène exercer leur art, puisqu'ils ont exécuté, en style grec, des motifs pris à la Scythie, qui ne pouvaient être connus et reproduits que dans la Scythie même. Quand on me montre à Madrid le portrait, par Rubens, d'un infant qui n'a jamais quitté l'Espagne, je suis certain que Rubens est allé le peindre à Madrid.

Les Scythes, qui n'avaient dans leur pays guère plus de pierre que de marbre, et dont les demeures étaient construites en bois, comme aujourd'hui les *isbâs* des paysans russes, n'ont point laissé de monuments. Tout ce qui les rappelle était caché dans leurs tombeaux. Mais les nécropoles du Bosphore cimmérien ne sont pas toutes restées intactes; loin de là. A des époques anciennes, dont l'on ne saurait déterminer la date, elles ont été ravagées par des voleurs de trésors, comme les temples du Pérou et les tombeaux aztèques du Mexique l'ont été, depuis la conquête espagnole, par les *inventadores de Guacas* et par les chercheurs de *pénates* [1]. Mais pourtant, et par bonheur, beaucoup de ces *tumuli* antiques sont restés jusqu'à nos jours épargnés, et, sur les bords de tous les fleuves qui descendent du nord dans la mer Noire, il n'est si petit *Kourgàn* qui ne livre quelque bonne aubaine, quelque vrai trésor, à ceux qui savent l'*éventrer* avec intelligence et le compulser avec une patiente attention.

Les premières fouilles furent essayées en 1845, près de Kiew. Elles donnèrent, entre autres objets, un vase peint, assez beau, et qui est resté jusqu'à présent, parmi tous ceux trouvés dans le monde, le plus éloigné de la Grèce et de la Grande-Grèce dans la direction du nord. Reprises et continuées de 1853 à 1856, ces fouilles ne firent découvrir que des fragments de chars et de harnais, sans valeur. Tous les *tumuli* de cette contrée avaient été déjà percés en tous sens et dépouillés de leurs objets précieux. On les abandonna. Ce fut seulement en 1862 qu'un archéologue distingué de Moscou, M. Ivan Zabéline, reprit courageusement l'opération des fouilles, en la portant dans d'autres contrées que désignaient à son choix quelques passages des vieux historiens. Muni par avance d'une instruction solide, il s'est voué à ces utiles recherches, et ses travaux ont été presque toujours couronnés d'un succès complet. Le *compte rendu de la commission impériale archéologique* pour l'année dernière nous apprend qu'il a entrepris, dans la presqu'île de Taman,

1. Au Mexique, on donnait ce nom indifféremment à tous les *tépitoton*, ou images des dieux.

des fouilles qui ont donné les plus heureux résultats. M. Zabéline avait d'abord fixé son attention et son choix sur deux *kourgàn* (*tumuli*), nommés dans le pays *Bliznitsy* (les jumeaux) ou *Dva brata* (les deux frères), que leur ressemblance parfaite, leurs dimensions considérables et plus encore la position qu'ils occupent, désignaient comme les sépultures de chefs importants. Ils sont situés à peu de distance l'un de l'autre, au levant et au couchant, sur une crête élevée, d'où la vue embrasse un magnifique paysage, bordé au nord par le rivage de Kertch et de Iénikalé, au sud par la belle nappe du Kouban, en face par l'énorme amoncellement de montagnes qui forment la chaîne du Caucase.

M. Zabéline entreprit d'abord l'exploration du *kourgàn* oriental, ou grande *Bliznitsa*, mesurant à sa base environ cent soixante sagènes de circonférence sur sept sagènes de hauteur perpendiculaire [1]. « Presque dès l'abord, dit-il, on fit une découverte intéressante. Du côté de l'ouest, on mit au jour, quelque peu au-dessus du sol, une riche tombe brûlée, au centre de laquelle, entre deux couches de cendres et de charbons, on recueillit les objets suivants : une couronne de feuilles de laurier en or, endommagée par le feu ; une bague en or, avec un scarabée mobile, calciné par le feu et portant sur le côté plat la figure gravée d'un cerf ; la statuette en or massif d'une danseuse ; une monnaie en or d'Alexandre de Macédoine ; plusieurs figures en or fondu d'un sphinx marchant ; une quantité de petites plaques en or, ayant la forme de rosettes, de triangles, de fleurs, de têtes de Méduse ; des perles en or, divers ornements en os, couverts de dorures ; un miroir en bronze et plusieurs centaines de clous en cuivre, provenant probablement du cercueil. »

« Deux semaines ne s'étaient pas écoulées, que l'on découvrit du même côté ouest, à quatre sagènes de la tombe brûlée, un tombeau en pierre, d'environ cinq archines carrées, sur une hauteur également de cinq archines ($3^{m}55$), à voûte en encorbellement. Ce tombeau était précédé d'une espèce de galerie non couverte... formée de murailles en pierre, en forme de perrons... Les débris semblaient être tombés directement sur le sarcophage en bois, et l'avoir écrasé. Lors de la découverte de la tombe, on ne vit du sarcophage que des fragments complétement vermoulus... On put cependant s'assurer qu'il était orné de sculptures et d'incrustations en ivoire ; les planches en étaient parsemées de fleurs en oripeau, sur fond rouge. Sous les débris du cercueil se trouvait une couche de terre qui recouvrait en partie divers ajustements et ornements

1. La sagène équivaut à 2 m. 34 c. Ce *tumulus* avait donc une circonférence d'à peu près 350 mètres, sur une hauteur de 15 mètres environ.

de femme. Le squelette était complétement consumé de vétusté; il n'en restait que trois petits ossements d'une main, et une partie du crâne, qui tomba en poudre au premier attouchement. Les ajustements de la tête et du cou, bien qu'un peu froissés, étaient cependant en bon état. La tête de la défunte était ornée d'une couronne en minces plaques d'or, avec l'empreinte au repoussé d'amazones ou de jeunes Scythes luttant contre des griffons. Sur le front, elle portait un ampyx, représentant les replis ondoyants des cheveux, avec la figure de Nikè aux deux extrémités ; aux tempes, deux grands pendants en or, fixés à la couronne, avec la figure au repoussé de Téthys montée sur un cheval marin et tenant dans sa main, sur le pendant de gauche, une cuirasse; sur le pendant de droite, des cuissards; — aux oreilles, des boucles en légers filigranes d'or; — au cou, deux colliers du même genre, avec pendants; — à la main gauche, quatre bagues en or massif, dont deux avec la représentation gravée d'Aphrodite, la troisième avec celle d'Artémis, et la dernière avec celle d'une sirène à pattes et à queue de grillon; — à la hauteur des ossements de la poitrine, des boutons en filigrane d'or, d'un très-beau travail, ayant la forme de fleurs et de nœuds; — des deux côtés, des bracelets en bronze, garnis de minces feuilles d'or, avec des figures de lionnes. Tous ces objets sont d'un travail essentiellement artistique et remontent à l'époque florissante de l'art grec. Dans la même couche de terre, on recueillit un nombre considérable de plaquettes en or, avec la figure d'Héraclès, de Déméter, de Koré, de Méduse, de Minerve et de la partie antérieure de Pégase, ainsi qu'une quantité de figures en minces feuilles d'or, travaillées au repoussé, en forme de femmes dansant, de femmes ailées, de têtes de bœuf et de cerf, de sphinx, de rosettes et de triangles. A en juger par les trous dont elles étaient munies, toutes ces plaques et figures avaient été cousues au vêtement. A gauche, près du mur du caveau, on trouva un miroir pliant, dont la partie supérieure était ornée de figures en relief d'Aphroditè et d'Éros, d'un travail excellent, mais malheureusement endommagées par la rouille. Au chevet de la défunte, directement vis-à-vis de l'entrée, se voyait un vase peint avec figures rouges sur fond noir, représentant Hercule terrassant le Centaure. Plus loin... gisaient en tas quatre brides de cheval, avec barrettes en bronze, se terminant à un bout en fer à cheval, à l'autre en tête de cerf. Les brides étaient ornées de grandes plaques en bronze, avec des figures au repoussé, d'un travail magnifique, reproduisant au moins trois scènes différentes de combats entre les Grecs et les Amazones. Quatre de ces plaques représentent Neptune frappant un guerrier... »

J'ai cité ce fragment du Rapport pour donner tout à la fois un exemple de la forme des *tumuli*, des soins qu'il faut prendre en les explorant, et des objets précieux à tant de titres qu'on a l'espoir d'y rencontrer. Mais M. Zabéline devait faire une trouvaille plus importante et plus décisive.

Je me rappelle que, visitant Pompeï, au printemps de l'année 1840, en compagnie de l'ingénieur Pietro Bianchi, alors chargé des fouilles, il me raconta que lorsqu'il avait découvert, neuf ans auparavant, dans le *triclinium* de la maison du *Faune*, la grande et splendide mosaïque (copie d'un tableau grec) dont le sujet est la victoire d'Alexandre sur les Perses près de la ville cilicienne d'Issus, il avait été saisi d'une joie si vive et si imprévue, qu'il était resté plus d'un mois dans un véritable accès de folie, et que toute la population de Naples avait partagé son allégresse et son vertige. Il me semble que M. Zabéline dut ressentir quelque chose de cette agréable démence lorsqu'il fit l'heureuse découverte du vase, sujet principal de cet article.

D'après le savant commentaire présenté à la commission archéologique par un érudit allemand, M. Ludolph Stéphani, Hérodote mentionne quelques tombeaux de rois scythes dans une localité qui doit être située ἐν Γερροισί (*èn Gerroïsi*), près du Borysthène, et à quarante journées de marche de la mer Noire. M. Zabéline a compris que ce devait être à la hauteur de la troisième cataracte. C'est donc là, sur la rive droite du Dniéper, près de celle des nouvelles bourgades fondées par ordre de Catherine que l'on appelle Nicopole, qu'il s'est mis à l'œuvre avec ses pionniers. Un grand *tumulus* fut reconnu et *éventré;* mais on eut bientôt la preuve désagréable que d'autres chercheurs avaient pris les devants. Il paraît que, lors de cette ancienne fouille, un éboulement de terrain s'était produit et avait enseveli l'un des voleurs, dont le squelette se trouvait encore gisant dans la couche de terre, tenant une lampe à la main. Et cette lampe, en bronze, à six becs, indique par sa forme et sa matière que le pillage de ce tombeau fut effectué peu de temps après l'ensevelissement du mort illustre dont il était la sépulture. Au centre du *tumulus* se trouvait une grande salle carrée, absolument vide. On s'était emparé jadis de tout ce qu'elle avait contenu. Désespérant de rien découvrir dans cette tombe violée, M. Zabéline se retirait, lorsqu'un des ouvriers, plus obstiné que les autres à la poursuite commencée, aperçut dans un des angles de la salle un passage souterrain. Bientôt on reconnut qu'il existait des passages semblables à chacun des autres angles, et qu'ils conduisaient à quatre chambres, carrées également, mais plus petites que la centrale. L'une de ces chambres était le

tombeau d'une reine, probablement femme du roi dont la salle principale avait été le tombeau ; et, par miracle, elle avait échappé aux recherches des voleurs anciens. Là se trouvaient une quantité d'objets divers, dont l'inventaire serait inutile après celui qui précède, mais évidemment faits par des ouvriers grecs, et pour l'usage particulier des princes de la contrée; enfin, parmi ces objets, le fameux vase d'argent ciselé, dont nulle collection au monde n'offre l'égal ou l'équivalent.

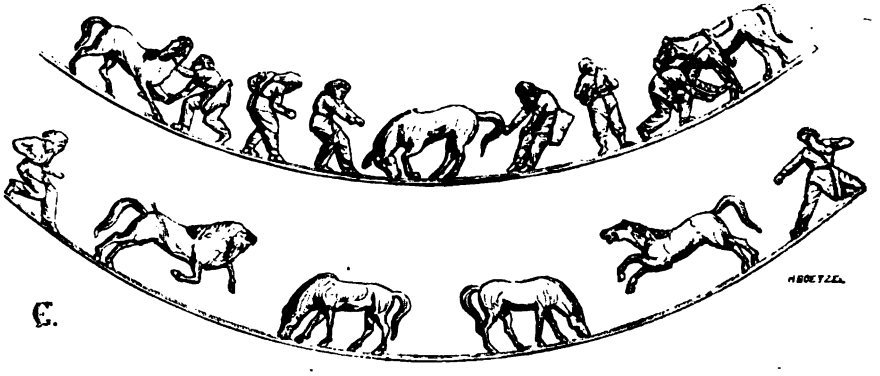
Ce vase a de hauteur 0m 70 ; et de diamètre, à la plus grande largeur, 0m 39. Il est tout en argent, très-pur et sans nul alliage. Mais le pied, les anses, le col et la frise sont dorés sur fond d'argent. Je devrais dire étaient dorés, car il ne reste de vestiges des dorures que juste assez pour faire reconnaître sur quelles parties elles furent appliquées dans l'origine. Le vase est, en son entier, d'une conservation singulière ; il n'a reçu que deux chocs, qui l'ont légèrement déprimé en deux places, et ces chocs n'ont été produits que par la pression de la terre, tous ces tombeaux n'ayant d'autres voûtes que des traverses en bois bientôt pourries par l'humidité et effondrées par le poids du remblai.

La forme du vase est celle d'une amphore, ou, pour mieux spécialiser, d'une hydrie destinée à recevoir des liquides, des boissons. En effet, dans le col du vase se trouve encore un tamis très-fin, en filigrane d'argent; et trois ouvertures placées au bas de la panse donnaient passage au liquide contenu. De ces ouvertures, l'une est en avant sous la tête du cheval orné de rayons et d'ailes ; les autres, en arrière, dans le museau des deux têtes de lions. Celles-ci se fermaient par des bouchons attachés à des chaînettes d'argent, et la première par un petit crochet caché sous la tête du cheval. L'artiste n'avait pas voulu gâter cette belle partie de son ouvrage, très en évidence.

Les fleurs et les oiseaux dont l'enchevêtrement à la façon d'arabesques forme les ornements de la panse du vase sont en relief, assez haut sur la partie antérieure du vase, et s'aplatissant de plus en plus le long des côtés, jusqu'à n'être qu'une simple gravure au trait sur la partie postérieure. Il en est de même des deux groupes en pendants — un cerf déchiré par un griffon — qui couronnent la panse. Cette singularité est fort remarquable. Elle est rare aussi; mais non cependant sans exemple. Ainsi, dans le même musée de l'Ermitage, se trouve un vase grec, simple poterie, et signé *Xenophantos, Athénien*, qui a, sur le devant, des figures en relief et peintes, lesquelles s'abaissent peu à peu pour n'être plus, sur le derrière du vase, que de simples peintures.

Quant à la frise, où se trouve assurément le plus beau travail de sculpture et de ciselure, elle est tout entière en relief égal, et qu'on

pourrait nommer haut-relief, car quelques membres des figures, dégagés en dehors, s'élèvent jusqu'à la ronde bosse. L'unique différence qu'offre cette frise entre le devant et le derrière du vase, c'est que, sur le devant, les figures sont plus nombreuses, plus massées; toutes, d'ailleurs, aussi finement terminées dans leurs moindres détails. On reconnaît aisément que chaque figure, homme ou bête, a été coulée séparément, en argent massif, puis appliquée et scellée à sa place. Dès le premir regard jeté sur ce vase, beau par sa forme, encore plus beau par ses ornements, on est assuré d'avoir sous les yeux l'œuvre d'un grand artiste grec. C'est ce que proclament à l'envi tous ceux qui l'ont vu, tous ceux qni en ont écrit. Son auteur appartient probablement au IVe siècle avant J.-C., à l'époque qui suivit



FRISE D'UN VASE GREC TROUVÉ EN CRIMÉE.

immédiatement Phidias, lorsque les sculpteurs, sans quitter tout à fait le style que Winckelmann appelle *sublime*, et qui était celui du type idéal, s'efforçaient en outre de particulariser davantage les traits de la ressemblance réelle. On affirme que les chevaux de cette petite frise du vase d'argent rappellent, égalent même ceux de la grande frise du Parthénon. Seulement, au lieu d'être des chevaux thessaliens, s'il est vrai que Phidias a pris ses modèles en Thessalie, ce sont des chevaux du pays même, scythes alors, cosaques aujourd'hui. Ils rappellent encore les chevaux et les têtes de chevaux que l'on admire sur les merveilleuses monnaies de la Sicile. En tous cas, et bien certainement, l'artiste a fait son œuvre sur le lieu même, a copié des modèles amenés devant lui. Un roi sans doute aura voulu faire représenter son haras, ses coursiers favoris, et l'artiste grec en a fait le portrait avec une incroyable fidélité. Ses petits chevaux d'argent ne méritaient pas moins que la célèbre *vache* en

VASE GREC TROUVÉ EN CRIMÉE.

bronze, d'Éleuthère, sculptée par Myron, l'épigramme louangeuse que lui a consacrée le poëte : « O Myron, quand tu as modelé cette vache que le berger prend pour la sienne, que la génisse prend pour sa mère, tu as fait plus que les dieux immortels : car ils sont dieux et tu n'es qu'un homme. Il leur était plus facile de créer ton modèle qu'à toi de l'imiter.» (*Anthologie grecque.*)

La composition de cette frise est des plus heureuses, par l'unité du sujet et la variété des détails. Au centre, une jument — la seule — entourée de quatre écuyers scythes ; puis, de chaque côté de la jument, une couple d'étalons, les uns tranquilles, tenus par des hommes tranquilles aussi, et au repos ; les autres fougueux, violents, tenus par des hommes qui leur font violence; puis enfin, plus loin, deux chevaux qui paissent en liberté. En tout sept chevaux et huit personnages, dont cinq barbus et trois adolescents, tous tête nue, portant les cheveux longs et coupés en rond autour du cou, exactement comme les paysans actuels de la Petite-Russie. Le type uniforme de leur visage est scythe, devenu cosaque, et sans nulle altération. Tous, à l'exception d'un seul, portent des bottes courtes, attachées par deux courroies, l'une autour des chevilles, l'autre autour du cou-de-pied, sous la semelle ; tous portent de longs et larges pantalons, fourrés dans les bottes qu'ils recouvrent de leurs plis tombants, comme les paysans de nos jours; et le haut du corps est habillé d'une veste ou jaquette, courte et étroite, serrée par une ceinture, et qui, sauf les pans allongés en pointe, forme, avec le pantalon large et les bottes courtes, l'habillement actuel des cochers cosaques. Rien n'a changé dans les modes, sur les bords du Dniéper, depuis deux mille deux cents ans.

Parmi ces huit personnages, il en est deux qui portent à la ceinture un *goryt*, ustensile dont nous aurons à parler plus tard.

Il est évident que dans ce sujet et ces groupes l'artiste a voulu représenter la vie des chevaux en Scythie, leur prise, leur dressage, leurs amours. A deux des chevaux, ceux qui ont une attitude violente, les écuyers ont jeté de longues cordes au cou pour les saisir. C'est comme le *laso* qu'emploient les Gauchos dans les *pampas* de l'Amérique du Sud. Ces lacets étaient figurés par de légers fils d'argent, aujourd'hui brisés et disparus, mais desquels on a retrouvé quelques fragments près du vase. Des deux chevaux tranquilles, l'un, de race moins fine que les autres et semblable aux chevaux grossiers des Kirghises, est le seul qui porte la bride et la selle, le seul demeuré paisible sans être contenu par aucun palefrenier. Le Scythe qui a quitté la selle est occupé à lui mettre des entraves aux jambes de devant. C'est sans doute la monture du serviteur

envoyé dans le steppe pour s'emparer des chevaux libres. L'autre cheval tranquille, de race très-fine au contraire, a la bride, mais non la selle. Son écuyer lui lève un pied de devant en lui pliant la jambe, ce que font les dompteurs actuels (M. Rarey, par exemple), et, pour que l'animal puisse se tenir en équilibre, il lui tourne et lui soutient la tête : mouvement heureux et gracieux, où l'artiste a trouvé le sujet de son meilleur groupe.

Quatre écuyers entourent la jument. Parmi les trois qui sont occupés à la maintenir par des cordes, celui qui se tient devant elle lui soulève un pied, tandis que les autres, placés devant et derrière elle, lui tirent les jambes en sens contraire pour la subjuguer et l'assujettir. Elle baisse la tête. Évidemment on la prépare ainsi à la saillie. Le quatrième Scythe a ôté ses bottes et la manche droite de sa veste. Son bras est nu. Quant à ce qu'il tenait dans cette main droite, on ne peut plus le savoir avec certitude, car ce fragment a été coupé d'un coup de bêche, et nulle minutieuse recherche n'a pu le faire retrouver. Peut-être ce Scythe se préparait-il à recueillir dans une coupe la liqueur appelée *hippomanès*, qui servait à composer des philtres puissants.

A propos de ce groupe, M. Stéphani se demande si l'artiste n'avait pas voulu mettre en action une légende assez répandue, que rapporte Aristote (*Hist. animalium*, IX, 34) et, d'après lui, Ælien (*de Nat. animalium*, IV, 7). Un roi scythe, disent-ils, pour conserver dans toute sa pureté la race de ses chevaux, imagina d'unir son étalon favori avec la jument sa mère; et ces deux animaux, ayant reconnu leur inceste involontaire, en moururent l'un et l'autre de honte et de désespoir.

Si nous descendons de la frise à la panse du vase, où s'entremêlent des oiseaux et des fleurs, nous reconnaîtrons sans peine que l'artiste a pris ses modèles dans la faune et la flore de la Scythie. Il a copié une grue et des coqs de bruyère (*tétras*), restés fort communs dans la contrée, où ils vivent surtout de baies prises à divers arbustes fleuris. On est encore admis à supposer que la tête du cheval ailé, qui porte comme une auréole de rayons, est celle de Pégase, bien placé sur une hydrie, puisque c'est Pégase qui fit jaillir l'Hippocrène en frappant d'un coup de pied le rocher de l'Hélicon. Enfin les deux griffons, mâle et femelle, qui dévorent chacun un cerf, figurent encore bien naturellement sur le vase, car les Grecs croyaient que cet animal fabuleux habitait les contrées hyperboréennes, au nord de la Scythie, avec les Arimaspes et les Troglodytes. Dans leurs légendes, le griffon, gardien de l'or, était ennemi-né du cheval, le plus fidèle et le plus dévoué serviteur de l'homme, ravisseur de l'or. Il se rattacherait ainsi doublement à l'expédition de la

toison d'or, origine première des relations entre les Grecs et les Scythes. Ce griffon, que les Grecs employaient fréquemment comme motif d'ornementation, était toujours représenté combattant contre toutes sortes d'animaux, et toujours vainqueur. Il n'y a que le sphinx avec lequel on ne le voit jamais aux prises. Ces deux êtres imaginaires ne pouvaient se rencontrer et mesurer leurs forces, l'un vivant au nord et l'autre au midi.

Si intéressant pour l'art et l'archéologie, ce vase grec n'est pas le seul objet précieux que M. Zabéline ait trouvé dans le tombeau de la reine inconnue; il en est un autre qui, sans l'égaler en importance et en beauté, mérite cependant une mention spéciale, capable de satisfaire à la juste curiosité qu'il inspire. C'est une plaque de carquois, en or repoussé, d'un travail excellent aussi, grec également, également commandé par quelque prince scythe, et, bien qu'ici les personnages représentés soient grecs, fait probablement en Scythie. Le carquois des Scythes, appelé *goryt*, était une poche en cuir, recouverte d'une plaque de métal, qu'ils portaient à la ceinture pour y mettre leur arc, beaucoup plus court que celui des nations hellènes ou asiatiques, et leurs flèches, courtes aussi. Cette plaque en or, conservée parmi les joyaux de la reine, ne pouvait être que l'ornement d'un *goryt*. Sa forme en est une preuve manifeste, et l'on voit encore, au centre de la plaque, une fente par laquelle passait la courroie qui attachait le *goryt* au corps du guerrier.

Au premier regard, en voyant ces péplums et ces chlamydes, on se croit en face d'une assemblée de dieux et de héros, d'une espèce d'Olympe, d'un sujet pris au culte ou aux mystères de l'Hellade. Il n'en est rien : ce bas-relief en or se rattache à l'histoire ou aux légendes de la Scythie. Ce sont d'abord des chasses diverses, c'est-à-dire des préparations aux combats, des présages ou symboles de victoires; puis deux grands compartiments où se meuvent des personnages humains. A gauche, dans le *gynécée*, chambre séparée par un rideau, sont quatre femmes, tournées à gauche, tandis que les autres personnages sont tournés à droite. Trois sont assises; une debout. Celle du milieu, sur un siége plus élevé, semble commander aux autres. Toutes sont vêtues; toutes paraissent dans l'attente, ou plutôt dans l'anxiété, surtout la principale, qui s'appuie sur deux autres. Dans la pièce voisine, au delà du rideau, se voit un homme barbu, sur un siége richement décoré, et, assis sur un petit autel qu'on suppose de Jupiter-Herkaios (du foyer), un homme plus jeune. Ce sont les deux figures principales de ce groupe. L'homme barbu a posé près de lui son bâton ou sceptre; il semble un juge qui écoute. L'adolescent est très-agité. Il a jeté son casque, son bouclier, son manteau; il est presque nu. D'une main, il présente le fond d'une petite cassette, dont

il tient le couvercle de l'autre main. Il parle vivement à deux hommes qui l'entourent, et qui sont évidemment de condition inférieure, car l'un d'eux est courbé sur une béquille, et l'autre s'humilie également. Le groupe se termine par une femme qui porte un enfant nouveau-né entouré de langes, et que son vêtement, qui lui couvre la tête comme un chaperon, fait connaître qu'elle en est la nourrice.

Dans la partie supérieure de la plaque se passe une autre scène, sans doute corrélative à la première. On y voit, au centre, une jeune fille qui s'enfuit, et qu'une autre femme assise retient par sa robe. Un jeune homme, le poignard à la main, veut frapper celle qui fuit, mais un autre jeune homme lui retient le bras. Un homme barbu, assis, reste l'impassible témoin de cette scène violente. A ce groupe d'en haut s'accolent, des deux côtés, les figures suivantes : près de l'homme barbu, un adolescent couché par terre, tenant une épée au fourreau; en face, et derrière le jeune homme qui retient la main du meurtrier, deux femmes, dont l'une reçoit dans son giron un enfant effrayé, tandis que l'autre se cache la figure dans le pan de son manteau; enfin, et au delà, deux jeunes hommes dont l'un enseigne à l'autre le tir de l'arc. Ceux-ci n'ont aucun rapport avec les groupes qui précèdent, et ne sont là que pour remplir une place vide.

Après la description des figures, les conjectures sont ouvertes sur le sens qu'on peut leur donner, sur le drame dont elles rappellent le souvenir. On s'accorde à supposer que ce sont deux scènes intimes qui se suivent et se lient l'une à l'autre; — qu'au bas sont les premiers événements, qui se continuent dans le haut; — que l'homme barbu serait le père de famille, auquel le jeune homme, sur la déposition de deux témoins, révélerait une double infidélité : un vol et la naissance d'un enfant; — que, dans le groupe des femmes au bas, serait, près de sa mère, la jeune fille accusée, et que, dans le groupe du haut, elle chercherait à fuir les coups que veut lui porter un mari, un amant ou un frère. Ces suppositions paraissent acceptables; mais M. Ludolph Stéphani précise davantage l'action et parvient à donner des noms propres aux personnages. D'après lui, ce serait la légende d'Alope, fille de Kerkiôn (Cercion), roi de Thessalie ou de Scythie, et célèbre lutteur que vainquit Thésée. Cette légende, il en a trouvé le texte latin dans les fragments recueillis d'Hygin le fabuliste, et il donne la citation de ce texte, dont voici le bref résumé : Kerkiôn avait promis sa fille Alope à Thésée, son vainqueur. Mais, avant le mariage, elle fut séduite par Neptune, et mit au jour un enfant nommé Hippothoon, qu'elle exposa. Deux bergers le trouvèrent, le recueillirent et le firent allaiter par une cavale. Mais ils

trouvèrent avec l'enfant des objets précieux, s'en disputèrent la possession, et vinrent devant Kerkiôn faire juger leur querelle. Ainsi fut découverte la faute d'Alope, que son père fit mettre à mort et que Neptune changea en fontaine. Mais bien avant l'époque d'Hygin la légende d'Alope avait fourni le sujet d'une tragédie au poëte Karkinos (Carcinus), contemporain d'Aristophane. Cette tragédie d'Alope est perdue. On sait toutefois par les scoliastes que Thésée, le héros athénien, y jouait le rôle principal. C'est lui, dans le drame de Karkinos, qui tue la jeune fille sa fiancée, et qui fait exposer l'enfant Hippothoon. Le jeune homme essayant de retenir le bras de Thésée serait Pirithoüs, son fidèle Pylade. En admettant l'explication, vraisemblable jusqu'à l'évidence, que donne M. Stéphani du bas-relief en or, on comprend aussitôt comment un artiste grec pouvait choisir cette dramatique légende d'Alope pour en faire l'ornement du *goryt* d'un roi de Scythie.

La description écrite, toujours incomplète, est aidée ici, fort heureusement, par la description gravée. C'est presque la vue des objets. Toutefois, et sans incriminer aucunement ni les dessinateurs et graveurs de Saint-Pétersbourg, qui ont fait du vase et de ses ornements des images atteignant presque la grandeur naturelle, ni moins encore les dessinateurs et graveurs de Paris, qui ont reproduit ces images originales en les réduisant au format de la *Gazette*, il me reste à faire remarquer que les uns et les autres se trouvaient, dans leur difficile travail, en face d'une insurmontable difficulté. Le vase est rond, et la frise principale en occupe la pente arrondie entre la panse et le col. Les objets se présentent donc à l'œil en fuyant de deux façons, par les côtés et par le bord supérieur de la frise; il eût donc fallu absolument, pour en bien rendre l'aspect et les formes, s'aider de la lumière et des ombres, faire des raccourcis au moyen du clair-obscur. Or les gravures, originales ou copiées, sont au simple trait. Elles manquent ainsi du seul moyen possible de perfection et même d'exactitude. De la sorte, en effet, les chevaux semblent un peu courts, trapus, massifs, tandis qu'ils ont, au contraire, toute la finesse, toute l'élégance de leur race, sœur germaine de la race arabe, et semblable à celle des chevaux assyriens que nous montrent les tables en albâtre de Nimroud et de Khorsabad. Les figures d'hommes aussi, avec les mêmes qualités, pèchent par le même défaut, qui était inévitable. Le lecteur averti saura bien le corriger en imagination et reconstituer toutes ces figures avec la merveilleuse beauté que leur a donnée le sculpteur grec, dont nous avons le regret de ne pouvoir ajouter le nom à l'œuvre qui l'eût illustré deux mille ans après sa mort.

LOUIS VIARDOT.

COCHIN

harles-Nicolas Cochin fils est né le 22 février 1715.

Il sort d'une famille de graveurs, d'une de ces familles où se continuait et se perpétuait, pendant des centaines d'années, à travers la succession des générations, comme dans les corporations et les maîtrises, la profession d'un métier, la transmission et l'héritage d'un art. Il a pour mère Madeleine Horthemels, la sœur de Marie Horthemels qui épousa Nicolas-Henri Tardieu, graveur ordinaire du Roi, la sœur de Marie-Nicolle Horthemels qui épousa Alexis-Simon Belle, peintre ordinaire du Roi ; triple alliance qui, par les trois sœurs, fait de trois familles d'artistes une seule famille à laquelle se rattacheront encore par des mariages les Cheron, les Rousselet, les Duvivier, les Aveline, les Saint-Aubin, et qui entourera le jeune graveur d'une parenté de graveurs[1]. Sa mère grave; les trois sœurs sont artistes, graveurs, peintres comme leurs maris; et Madeleine Horthemels aura plus tard la joie de travailler d'après les dessins de son fils, de mettre son nom de mère à côté du nom de Cochin fils sur les planches du *Don Quichotte*, de la *Charmante Catin*, du *Chanteur de cantiques*, et de finir au burin, sous le voile et la modestie de l'anonyme, quelques-unes de ses plus capitales eaux-fortes de fêtes de cour.

Il a pour père Charles-Nicolas Cochin père, cet admirable interprète des deux grands peintres de son temps, de Watteau et de Chardin; le

1. *Archives de l'art français*. Vol. IV. Notice de M. Tardieu sur les Cochin, les Tardieu, les Belle.

graveur rare, sérieux, souple, ferme, coloré, qui a su, avec la pointe et le burin, s'approcher de leurs tableaux, rendre la touche des deux maîtres, exprimer le piquant magistral de l'un, le grand style bourgeois de l'autre.

Charles-Nicolas fils est élevé dans cette rue Saint-Jacques dont le baptême est resté à notre imagerie moderne, dans cette rue glorieuse de l'enseigne des *Deux Piliers d'or* de Gérard Audran, de l'enseigne de Charlemagne : *Quis major Carolo*, de son père, de l'enseigne *Au Mœcenas* de son oncle Tardieu, de l'enseigne *A la belle image* de Poilly, de l'enseigne de la Veuve Chereau et des autres. Il grandit au milieu de ce quartier de la gravure et de l'enluminure, dont l'affichage et le commerce se répandent et rayonnent dans les rues du Mont-Saint-Étienne, des Noyers, du Plâtre, de la Harpe, du Four, des Mathurins, partout où se promène son enfance. Un tel milieu, une pareille famille, l'intérieur avec l'exemple du père et de la mère toujours courbés sur l'établi du graveur, la rue avec ses estampes parlantes, durent bien vite mettre aux mains du petit homme, comme son premier jeu, l'amusement d'une pointe à demi guidée par les doigts des parents. De là des essais enfantins sur des bouts de planche, des rognures de cuivre, aboutissant à deux petites copies d'eaux-fortes de Gillot, l'*Audience du lion*, les *Moineaux*, portant la date de 1727 [1]. Cochin avait alors douze ans. L'enfant était précoce en tout, avec une aptitude singulière pour les lettres, les sciences, l'étude des langues étrangères qu'il s'apprenait tout seul de manière à comprendre les auteurs latins, italiens, anglais [2].

Déjà il est apprenti graveur sous la direction sévère de son père, qui le tient au logis. Mais il s'en échappe tous les jours au grand matin, et, courant à l'atelier de Lebas, il va y gagner en deux heures le petit écu de ses menus plaisirs, puis revient à la maison, où son père croit lui faire commencer sa journée [3], et l'applique à de sérieuses études, à de laborieuses copies de Bolswert, de Goltzius, de François de Poilly; à de pénibles travaux qui lui apprennent durement, pour l'avenir, la science du buriniste. A cette école le jeune homme finit par prendre à la longue tant d'ennui et de dégoût, que son père, craignant un découragement complet, lui permet la distraction qu'appelle sa vocation : l'eau-forte; et dans

1. Voir l'Œuvre en six volumes in-folio de Cochin au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale; — le *Catalogue de l'œuvre de Charles-Nicolas Cochin fils*, par Charles-Antoine Jombert (Paris, 1770), catalogue si curieux par ses notes; — et le vol. IV du *Dictionnaire des graveurs*, par le baron Heinecken.

2. *Journal de Paris*. 2 juin 1790. Notice sur Cochin.

3. *Portraits intimes du* XVIIIe *siècle*, par Edmond et Jules de Goncourt. Série II. Le Bas.

l'œuvre du jeune homme apparaissent une *Fuite en Égypte*, un *Christ guérissant les malades*, pièces fort peu retouchées de burin, et qui se font jour à travers nombre de gravurettes de commerce. Mais c'est seulement en 1735 que Cochin s'annonce par une petite estampe, une Vénus semant le corail et les bijoux dans un encadrement de roseaux et de madrépores, petite figurine pour l'adresse de Stras, le *marchand joyalier du Roi*, qui promet déjà le dessinateur et l'ornemaniste; planche curieuse pour l'histoire du talent de Cochin : c'est la première gravure qu'il exécute d'après un dessin de sa composition, car le jeune artiste est déjà depuis longtemps un dessinateur. Il crayonnait à l'âge où il gravait, presque enfant, copiait les estampes, les académies, ce qui lui tombait sous la main, sous les yeux, surtout la vue vivante, et les jeux du pavé, le spectacle des passants. Jombert gardait de lui une suite de dessins, déjà très-habiles, que le précoce petit observateur avait faits en 1731, à l'âge de seize ans, et auxquels il avait donné le titre de : *Diverses charges des rues de Paris*. Cette espèce d'école buissonnière de son crayon, hors de l'atelier, entre les heures du travail d'interprétation et de commande, devint une habitude à laquelle Cochin resta fidèle. Avec le temps, il se fortifia dans le goût de ces croquis d'enfance. Il y revint, les reprit, les continua avec un talent plus mûr; et en 1737, alors qu'on ne le connaissait que comme le dessinateur de quelques sujets des *Contes* de la Fontaine estropiés par des graveurs médiocres, mal payés par un marchand vitrier nommé Célis, le public s'arrêtait étonné devant une suite d'estampes dessinées par le graveur : la *Ravaudeuse*, la *Charbonnière*, le *Maçon*, l'*Ouvrière en dentelle*, la *Blanchisseuse*, le *Tailleur pour femme*, cette curieuse planche de l'histoire de la mode montrant la main du tailleur qui mesure le buste d'une jolie femme pour la confection d'un *corps*. Et d'autres planches de mœurs suivront : la *Charmante Catin* montrant la marmotte, et le *Chanteur de cantiques*, le *Retour du bal* où la fatigue chatouille de sommeil tous les yeux d'une société. Malheureusement Cochin ne s'arrêtera pas là : le succès des Chardin et de ses enfants à mi-corps l'entraîneront à de malheureuses imitations de la *Maîtresse d'école* et du *Joueur de toton;* il signera ces maladroites et gauches compositions : le *Camouflet* et le *Château de cartes*.

L'année même de cette enseigne de Stras, en 1735, Cochin rencontre sa fortune et sa veine dans la chance qui lui vient de graver à l'eau-forte le tableau de Pannini chargé d'immortaliser le feu d'artifice donné par le cardinal de Polignac à Rome le 30 novembre 1729, pour la naissance de monseigneur le Dauphin. La gravure de ce tableau était pour Cochin la révélation de sa vocation. Sa pointe, en contournant la spirituelle et

galante silhouette des personnages du peintre, apprenait à son crayon l'esprit, l'élégance d'une foule, le joli et le léger du bel air, ce piquant que le pinceau de l'Italien savait jeter et faire circuler dans une fête. Cochin devenait un Pannini, mais un Pannini de Versailles, vraiment maître dans le goût et la science des représentations de cour, dans la croquade microscopique de son public. Et presque aussitôt, en 1736, commence dans son œuvre la longue suite de ces illustrations des fêtes et des deuils royaux, princiers ou publics : d'abord la *Décoration de l'illumination et du feu d'artifice donné à monseigneur le Dauphin à Meudon* le 3 février 1735, puis l'*Illumination de la rue de la Ferronnerie donnée le* 29 *août* 1739 *par les soins des six corps de marchands à l'occasion du mariage de Madame Première avec l'Infant don-Philippe*, et en 1745 *pour la convalescence du Roy; l'Audience donnée par le Roy à l'ambassadeur de Turquie dans la grande galerie de Versailles en janvier* 1740; la *Pompe funèbre de la Reine de Sardaigne célébrée en l'église Notre-Dame de Paris le* 22 *septembre* 1741. En 1745 et 1746, Cochin est l'historiographe de la courte existence de cette Infante d'Espagne devenue Dauphine de France, et de la brusque aventure de sa vie et de sa mort, dans ces planches qui se suivent et se pressent : *la Cérémonie du mariage du Dauphin de France célébrée dans la chapelle de Versailles le* 23 *février* 1745; — la *Décoration de la salle de spectacle construite dans le manége couvert de la grande écurie de Versailles pour les fêtes du mariage du Dauphin le* 23 *février* 1745; — la *Décoration du bal paré donné par le Roy le* 24 *février* 1745; — la *Décoration du bal masqué donné par le Roy dans la nuit du* 25 *au* 26 *février* 1745; — et enfin la *Pompe funèbre de la Dauphine dans l'église de Notre-Dame le* 24 *novembre* 1746; grandes « machines » auxquelles Cochin ajoute encore, en se jouant, la gravure de ces jolis billets d'entrée aux fêtes qui semblent des contre-marques pour un spectacle d'Olympe.

C'est vers ces années que Cochin devient l'artiste couru, demandé, recherché par la cour et la ville, tourmenté par les intendants des Menus et les libraires pour toutes les grandes et les petites choses du dessin et de la gravure, alors si mêlés au luxe courant de la vie sociale. Sa facilité, son abondance, triomphent du temps, du nombre des commandes, de la variété et de la multiplicité des travaux. L'heure va venir où les vignettes ne s'appelleront plus des vignettes, mais des *Cochin*. Un en-tête, un fleuron, l'artiste arrive à les enlever en quelques heures à l'eau-forte et au burin; en attaquant sa planche d'après une esquisse croquée et lavée du premier coup à l'encre de Chine. Jamais il n'est à court, et sa verve ne se lasse pas. De son imagination, comme d'une corne d'abondance d'illustra-

tions, sortent intarissablement tous les genres de vignettes, des cartels baroques, des adresses d'orfévres, des premières pages d'almanach, des lettres grises, des Flore, des Neptune, des Diane, des Bacchus, miniatures de dieux, et pêle-mêle, un frontispice pour le diocèse de Bayeux, des estampes de don Quichotte, des images pour les *Nouvelles ecclésiastiques*, des titres pour les cartes publiées par les fameux marchands de cartes Nolin et Bénard, des gracieusetés aimables pour orner les classiques de Constellier et faire rêver les yeux des colléges d'alors, jusqu'à de petites planches amusantes pour le *Calcul différentiel et intégral*, jusqu'à de petites figurines égayant une *Démonstration des propriétés de la Cycloïde!* Car c'est par excellence l'enjoliveur de la science que Cochin. Il a l'esprit, la légèreté d'ingéniosité d'une espèce de Fontenelle; et c'est l'homme inimitable, dans ce siècle de Mme de Châtelet, pour faire escalader un compas par des gamineries d'amours, semer leurs jeux, des nuages et des fleurs, dans la géométrie de Leclerc, égayer en petits culs-de-lampe les horreurs même de la guerre, et faire de l'éclat d'un obus ou de l'explosion d'une mine un dessin amusant à l'œil comme un dessus de boîte du temps.

Cependant au milieu de cette production énorme et parfois un peu lâchée de Cochin, les artistes remarquaient quelques œuvres travaillées, des morceaux d'ambition plus sérieuse, parmi lesquels il faut placer au premier rang des académies encore un peu taillées dans le type de Boucher, mais d'une étude carrée et ressentie, remarquables par l'accentuation des méplats, l'indication à la fois nette et grasse des attaches de muscles, une savante distribution des lumières, le détaillé des plans dans la masse; excellents, sains et agréables dessins de nature, dont Cochin a fait les plus spirituelles et les plus savantes eaux-fortes avec un travail simple et brillant, des tailles larges et souples mourant en traînées de pointillé sur le renflement de la forme, un modelé de pointe qui donne à ces figures, à distance, le relief et comme le coup d'ébauchoir d'une terre. C'est au moment de ce succès et de cette reconnaissance générale que Cochin faisait un grand dessin sur papier bleu au crayon noir : on y voyait le génie du Dessin au milieu des Arts, s'élevant au temple de l'Immortalité, sous la protection du Roy, pendant que dans le lointain des vieillards décidaient du mérite des ouvrages qu'on leur présentait. Sur ce dessin l'Académie s'empressait de l'agréer le 29 avril 1741[1], et lui en

1. Cochin expose en 1741, en 1742, en 1743, en 1745, en 1750, en 1755, 1765, 1767, 1769, 1771, 1773, 1775, 1781. Nous renvoyons au catalogue Jombert pour les dessins et les estampes exposés à ces salons.

commandait la gravure pour son morceau de réception. L'honneur de cet agrément si rarement accordé à un dessinateur augmente les commandes et les travaux du graveur à la mode, à ce point que les années se passent sans qu'il trouve le temps de graver ce morceau de réception : en 1761, il prie l'Académie de vouloir bien accepter, au lieu et place de la gravure commandée, son dessin de *Lycurgue blessé dans une sédition*. Plus de repos : il faut du Cochin à tous les livres qui paraissent. L'infatigable et intarissable artiste illustre la *Religion*, le poëme de M. Racine fils, Bossuet, l'*Histoire de l'Académie française* par Pellisson et d'Olivet, *Sallustius*, *Cornelius Nepos*, *Virgilius Maro*, la *Bible de Royaumont*, le *Règlement pour l'Opéra*, l'*Abrégé chronologique de l'Histoire de France* par le président Hénault, la *Gierusalemme liberata*, la *Manière de graver à l'eau-forte* par Abraham Bosse, une édition des *Contes* de la Fontaine, *Angola*, l'*Histoire des Voyages* de l'abbé Prévost; et ne croyez pas encore qu'il s'arrête : tous les jours après son travail, venant passer quelques heures de récréation chez Jombert, il jette en s'amusant, sur la table, un dessin dont il fait, par chaque soirée, le cadeau à son ami.

Ce labeur infini, incessant, ne l'empêche pas de se pousser dans le monde avec ce qu'il a pour y plaire et y réussir : de la gaieté, de l'esprit, du parlage d'art, une instruction supérieure à ses pareils, de la tournure, une jolie mine fine, cet air que Diderot lui voit, dans le portrait de Vanloo, à toujours vouloir dire « une malice ou une ordure [1] », et encore de la souplesse, du « manége », dans la conduite, à en croire le peu bienveillant Mariette[2]. Il est entré en relations avec les gens de la cour par son talent, son genre de dessin, les commandes officielles. Il est en rapports sympathiques avec le parti des dévots qui semble l'honorer du monopole de toutes leurs illustrations, de tous les petits dessins dont la religion d'alors fait le passe-port du livre de piété. Il est assez attaché de ce côté-là pour avoir osé, presque seul parmi les artistes, une caricature contre Voltaire dans la *Malebosse*. Il est intime avec Diderot[3] qui l'admire, le gronde, lui prend souvent son expérience d'art, et démolit ses allégories pour les refaire à la plume. Il est apprécié des amateurs d'art tels que Bachaumont, auquel il dédie le portrait de Nyert, valet de chambre du roi, — bienvenu de Caylus, le grand seigneur antiquaire, — généralement aimé et estimé de ses confrères, capable et digne d'avoir avec quelques-uns

1. Le portrait de Cochin a été peint par Vanloo, Roslin, etc., gravé en petit médaillon d'après lui-même, par J. Daullé. 1754.

2. *Abecedario* de Mariette, article de Cochin.

3. *Salons de Diderot*. — *Supplément aux Œuvres de Diderot*. Belin, 1818. — *Mémoires, correspondance*, etc., *de Diderot*. Garnier. 1841. Vol. II.

d'entre eux, comme avec Wille, cinquante-deux ans d'amitié sans nuage[1]. Il est lié avec les parlementaires dont il accompagne l'un, l'abbé Pommier, dans son exil en 1771, à son abbaye de Gandelu. Il est le camarade des grandes comédiennes qu'il mène chez le graveur de leur portrait[2]. Chez Mme Geoffrin, il est un des plus assidus dîneurs de ses lundis d'artistes, l'oracle de la table et de la maison[3]. Et de l'amitié familière qui le liait à Mme du Deffand, il nous reste un curieux souvenir, une petite gravure tirée sans doute à quelques exemplaires pour les intimes, la seule image qui nous fasse entrer dans l'intérieur de l'épistolaire aveugle. La planche s'appelle, dans le catalogue de l'œuvre de Cochin, *les Chats angola de Mme la marquise du Deffand* (dessinés et gravés en 1746). Un coin de cheminée à côté duquel s'évase une ample bergère aux pieds de bois, aux bras rustiques, aux larges coussins mollets; sous la bergère, un panier à laine, en osier, a l'apparence de charpagne; contre la cheminée, une petite servante, au-dessus une petite étagère-bibliothèque à trois planchettes de livres; dans l'angle de la pièce, une encoignure avec quelques porcelaines; au fond dans la boiserie unie et plate, sans ornement et sans moulure, une porte vitrée donnant sur le noir d'un cabinet; et dans l'alcôve qui suit, la tête d'un lit qui paraît recouvert d'une perse à ramages, garnissant également le mur où l'on aperçoit un petit cartel; — telle est la chambre à coucher de Mme du Deffand : Chardin n'arrangerait pas plus simplement celle d'une de ses plus simples bourgeoises. Et pour tous habitants, la tranquille pièce n'a que deux chats, deux chats ayant au cou l'énorme collier de faveur qu'ils portent gravés en or sur le dos des livres possédés par la marquise : l'un tout noir prêt à descendre de la bergère pour disputer à l'autre, tout blanc, une aile de poulet posée à terre sur une assiette.

Cochin avait bientôt ce qu'on appelait « ses entrances » à la cour même, et chez Mme de Pompadour, à laquelle il offrait l'épître dédicatoire des œuvres de Métastase, où il l'avait représentée sous la figure de Minerve, protectrice des arts. Mme de Pompadour était alors fort occupée de préparer la position et l'avenir de son frère. Dès 1746, elle l'avait fait nommer à la survivance de la place de directeur et ordonnateur général des bâtiments alors remplie par M. de Tournehem; et quand plus tard, après les trois ans d'apprentissage et d'étude qu'elle imposait à M. de Vandières pour le rendre digne de sa place, elle pensait à lui faire compléter

1. *Mémoires et journal de Jean-Georges Wille.* Renouard, 1857. Vol. II.
2. *Mémoires de Wille.*
3. *Archives de l'art français.* Notice de M. Tardieu.

son éducation de connaisseur par un voyage en Italie, c'était sur Cochin qu'elle jetait les yeux pour servir de Mentor à son goût; et Cochin accompagnait avec Soufflot et l'abbé Leblanc le futur surintendant des Beaux-Arts « à cette source, comme il l'appelle, où se puise la connaissance des vraies beautés de l'art [1].» Les voyageurs partaient le 20 décembre 1749; ils revenaient à la fin de septembre 1751, Cochin si chargé de notes et si bourré de descriptions, qu'il en remplira trois volumes.

Au retour, Cochin se trouve être l'ami de l'ex-marquis de Vandières, M. de Marigny, lié à lui par tous les rapprochements du voyage; et la faveur que lui accordent le frère et la sœur ne tarde pas à éclater: presque au débotté, le 27 novembre 1751, il est reçu par acclamation à l'Académie; et Coypel venant à mourir l'année suivante, il est aussitôt nommé garde des dessins du Roi (23 juin 1752). La marquise lui ouvre le spectacle des petits appartements, lui en fait exécuter la carte d'entrée badine, qui les ouvre, se laisse peindre par lui à l'aquarelle, monté sur ce petit théâtre intime et royal de ses talents, dans une représentation d'*Acis et Galathée* [2]; elle le choisit encore pour retoucher à ses eaux-fortes, pour mener au fini l'estampe commencée par elle pour cette édition de *Rodogune* imprimée sous ses yeux, avec l'indication *Versailles, au Nord.*

Pour M. de Marigny, Cochin en était devenu l'inséparable, l'homme de compagnie, attaché à sa personne, le suivant habituel, ne manquant jamais dans ce groupe de familiers escortant le frère de Mme de Pompadour à l'ouverture des expositions du Salon. Il ne suffisait pas à M. de Marigny de l'avoir sous sa main au Louvre : il l'emmenait dans son voyage de Flandre et de Hollande; et à la vente de sa succession, on vit passer le souvenir de tous les séjours de l'artiste à Marigny dans cette série de vues de tous les côtés du château, du marché, des environs et du joli hameau au joli nom : *Écoute s'il pleut* [3]. Si près des bontés du frère, si près des grâces de la sœur, Cochin ne pouvait manquer d'accumuler les places, les honneurs, les bénéfices. Le 25 janvier 1755, il était nommé secrétaire et historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Depuis longtemps déjà, logé au Louvre, il y occupait deux logements [4]. Le 28 novembre 1756, ses protecteurs lui faisaient conférer des lettres de noblesse, et plus tard le cordon royal de Saint-Michel. Et

1. *Voyage d'Italie ou Recueil de notes*, par M. Cochin. Jombert, 1769.

2. Dessin possédé par M. le comte de la Beraudière.

3. Catalogue de différents objets de curiosité dans les sciences et arts qui composaient le cabinet de feu M. le marquis de Menars, par Basan et Joullain. Paris, 1781.

4. Les numéros 26 et 27. *Archives de l'art français*. Vol. I.

tout doucement, par l'ascension naturelle de sa position, il devenait le conseiller de la surintendance, l'homme entièrement chargé du détail des arts, — cette dépendance ordinaire de la place de premier peintre dont s'était fait décharger Carle Vanloo, — l'arbitre des récompenses et des encouragements, l'examinateur des projets, le rapporteur bienveillant des requêtes, ainsi que le témoigne cette longue lettre :

« Monsieur,

« Vous me permettez de vous présenter mes idées sur les bienfaits que vous avez à répandre. Cette confiance que vous me faites l'honneur de m'accorder est ce qui pouvoit m'arriver de plus flatteur, mais elle m'alarme sur mes lumières; et je ne puis m'empêcher de craindre de ne pas réfléchir avec assez de justesse. Je ne me rassure qu'en pensant que vous me pardonneriez si je n'envisageois pas toujours les choses du côté le plus convenable, et que vous redresserez mon jugement en ne lui donnant que le degré de valeur qu'il pourra avoir par lui-même et sans égard à l'affection dont vous m'honorez.

« Vous m'ordonnez, Monsieur, de vous parler au sujet du sieur Loriot, qui a trouvé le secret de fixer les pastels et qui vous l'a confié; je me garde bien de prétendre imaginer ce qu'il vous convient de faire à son égard; vous seul pouvez combiner le rapport de sa découverte et son utilité avec la magnificence du Roy. Je ne puis vous marquer que l'idée que j'ay de ce monsieur. J'ay de l'estime pour lui, non-seulement à cause de l'utilité de son secret, mais encore parce qu'il me paroist que c'est un homme très-industrieux et qui applique ses talents à des découvertes vraiment utiles. Je scay qu'il vous a suplié de lui accorder une pension de douze cents livres et la continuation de l'usage de son secret pendant sa vie. Je ne trouve point sa prière excessive, et voici quelles sont mes raisons. Si toute son industrie s'étoit bornée à la découverte de ce secret qui peut avoir été trouvé par hazard, peut-être n'est-il pas en soi assez important pour mériter une telle récompense; mais si l'on y joint la découverte d'un moyen d'étamer les glaces (qui a de grands avantages sur celui qui est en usage) de la perfection duquel il est assez près pour qu'on pût dès à présent la préférer. Si d'ailleurs je considère l'histoire de sa vie, je vois qu'il avoit trouvé un moyen de perfectionner les fers blancs, dont il a de bons certificats. De plus diverses améliorations dans les métiers à faire des étoffes et des rubans, qui les faisoient opérer avec plus de vitesse. Toutes ces choses sont assez bien prouvées, et, quoi qu'elles n'ayent servi de rien à sa fortune par différentes causes, elles

prouvent du moins que son industrie est très-utile et qu'il est important d'empêcher qu'elle ne tourne au profit de l'étranger. Par conséquent il paroist qu'il seroit utile de lui procurer le moyen de vivre honnestement et de continuer des recherches qu'il tourne à l'utilité générale. Je ne vois qu'une objection qu'on puisse faire au bien que vous lui feriez. Quelques artistes au premier coup d'œil trouveront peut-être étonnant qu'on donne une pension plus forte pour avoir trouvé un secret, qu'on ne leur en donne en récompense de leurs talents. Mais cette même objection, les militaires la leur font tous les jours, et ne trouvent pas moins étonnant qu'un homme de talents ait des récompenses plus fortes qu'un qui expose sa vie pour l'État; ils ne font pas attention que leur nombre empêche qu'ils ne soient récompensés à l'égal de l'estime qu'on leur doit. Ce cas est à peu près le même, le nombre des artistes est assez grand pour forcer à borner leurs récompenses. Icy c'est un homme seul qui est ingénieux et qui étant encouragé peut perfectionner différentes choses qui le rendroient peut-être plus utile à l'État que ce que le Roy faisoit en sa faveur ne seroit considérable. De plus cette pension n'a pas de succession comme en ont celles données à l'Académie, et retourne au Roy même quand vous lui accorderiez la grâce qu'ils désireroit en en laissant quelque partie à sa veuve. Après sa mort, tout cela s'éteindra.

« Quant à ce que vous m'ordonnés de le charger de fixer ceux d'entre les dessins du Roy qui pourront en avoir besoin, je commencerai par un portefeuille d'environ deux cents dessins de *Boels*, études d'animaux, très-belles. Cette opération y est d'autant plus nécessaire, qu'ils sont mêlés d'un peu de pastel qui ne subsisteroit pas longtemps sans ce secours. Ainsi, Monsieur, je vous prie de me donner l'ordre de lui confier les dessins du Roy sur son récépissé.

« Quant au prix, il a toujours déclaré qu'il en passeroit par la loy qu'on voudroit lui imposer, et qu'il les feroit même volontiers gratis en reconnoissance du bien que vous voudriez bien lui faire; mais comme le Roy ne vend point les grâces qu'il accorde, je pense qu'il est mieux de convenir d'un prix, il fait payer chaque dessin aux particuliers dix sols, je crois qu'on peut les réduire pour le Roy à six sols à raison de la quantité.

« Les sculpteurs qui peuvent prétendre à la pension vacante par la mort de M. Vinache sont principalement M. A. Slodtz et M. Falconnet, ils sont tous les deux très-distingués dans la sculpture, et je vous avoueray, Monsieur, que la modicité de la pension de 200 # me paroît peu digne de leur mérite, s'ils n'avoient pas l'espérance de pouvoir faire le troque lorsqu'il viendra à en vacquer quelque autre, il se trouveroit qu'ils

auroient une moindre récompense que les autres sculpteurs, dont quelques-uns ne les valent pas. Je crois donc, si vous le jugez à propos, Monsieur, que cette pension ne doit être regardée que comme une introduction à en avoir une meilleure par la suitte, et qu'elle devroit toujours rester au dernier à qui elle seroit seulement une marque qu'il entre en rang pour avoir part aux bienfaits du Roy.

« A l'égard de la préférence qu'il vous plaira donner à l'un d'eux, je ne vois d'autre moyen de se déterminer que la différence de leurs talents. Ils ne sont pas plus avancés du côté de la fortune l'un que l'autre, et puisque je dois vous parler avec vérité, je crois que quoique M. Falconnet soit un excellent sculpteur, M. A. Slodtz lui est encore supérieur en beaucoup de choses et principalement par la grandeur de sa manière, la beauté de ses caractères de teste et l'art de traitter les draperies. Ainsi, Monsieur, je pense que c'est à lui de passer le premier.

« Je suis très-respectueusement, .

« Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« C.-N. Cochin [1]. »

Et à mesure que les années passent, que les deux hommes s'unissent par un peu plus de leurs jours passés ensemble, que la graisse envahit ce charmant bel homme de M. de Marigny, l'alourdit de paresse et d'insouciance, l'influence de Cochin grandit, et elle finit par être, derrière le surintendant et sous sa signature, le vrai gouvernement de l'art et de l'Académie jusqu'au bout du règne de Louis XV, — un gouvernement de bon camarade, après tout, pour les artistes.

Parvenu à cette fortune, à cette faveur, à cette grande place par un charme d'agrément personnel, une certaine souplesse et son talent, Cochin s'y consolide et s'y établit par une autorité qu'on ne rencontre presque jamais chez les artistes de son temps, l'autorité de l'écrivain, et de l'écrivain d'art. Cochin, il ne faut pas l'oublier, est le professeur du goût public dans le *Mercure de France*. Il est l'esthéticien de l'art contemporain. Il en formule les principes, les règles de jugement, la doctrine. Il fixe et arrête les tendances, les préférences de l'artiste, de l'amateur et du connaisseur du XVIIIe siècle français. Il rédige le catéchisme des admirations de l'époque, dérange l'ordre et la consécra-

1. On lit en marge de cette lettre que nous possédons : « Demande au Roy : 1000 ℔ de P^on au Sr Loriot de fixer ses dessins à raison de 6 sols pièce. Que son secret sera deposé au bureau des Bastim^ts p^r n'en estre fait usage public qu'après sa mort. »

tion des chefs-d'œuvre italiens. Il représente l'indifférence de la peinture française pour les maîtres trop hauts et trop sévères, son aveuglement complet pour toutes les origines des écoles d'Italie, l'entraînement général alors vers le Guide; et dans sa *Lettre à un jeune artiste peintre*, sous les louanges froides données aux noms divinisés par le culte des siècles, l'on sent comme la tendresse de sa critique aller à Pietre de Cortone, le maître de Boucher, et à tous les tableaux de sa descendance. Et pourtant avec l'illusion de tant d'autres de ses confrères qui s'y trompent pendant tout le siècle, Cochin croit avoir rapporté d'Italie le « grand goût. » Il est persuadé que tant de notes, de dessins, d'études d'après les décadents, lui ont révélé la pureté du style; et le voilà, curieuse contradiction, lui, l'artiste dont toute la valeur est de crayonner les grâces de son siècle, le voilà qui se fait, de tous les juges grondeurs d'alors, le plus injuste aux grâces dont il sort et dont il est le talent gâté. Il se drape en régent pédant, en censeur de la Rocaille. Il oublie tout ce qu'il a pris à cette ornementation qui fait le cadre de toutes ses compositions; et, embrassant dans ses anathèmes et ses attaques orfévres, ciseleurs, sculpteurs pour les appartements, il dénonce au public l'abondance, la folie des ornements extravagants et déraisonnables, les artichauts, les pieds de céleri, les herbages, les ailes de chauve-souris, les montées de palmiers contre les boiseries, le tourmenté des flambeaux, le tortuage des choses faites pour être carrées, le couronnement de tous les contours en S qui semblent avoir appris d'un maître d'écriture leurs mauvaises formes, l'arrondissement de tout empêchant de placer un meuble ou une chaise, la monotonie ennuyeuse d'une maison aux portes et aux fenêtres cintrées depuis le bas jusqu'aux mansardes. Et ne lui parlez pas du prétendu maître de ce décor, de Meissonnier : bombeur de toutes corniches, cintreur de toute ouverture, inventeur de contrastes, faisant rondir et serpenter toute forme dans un cartel, — Cochin ne trouve pas assez de qualifications méprisantes pour cet assassin de la ligne droite[1]. A ces explosions de bon goût se mêlent à travers les volumes et brochures d'art du peintre, des dissertations sur l'effet de la lumière dans les ombres relativement à la peinture, sur les portraits, sur l'illusion, sur la connaissance des arts du dessin, sur le costume, sur la coupole de Sainte-Geneviève, les biographies de Slodtz, de Massé, de Deshayes, des ironies contre les *donneurs d'idées*, une nuée de penseurs pour tableaux qui commençait à s'abattre

1. *Supplication aux orfévres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartements et autres, par une société d'artistes.* (Recueil de quelques pièces concernant les arts. 1771.)

sur l'art et l'assommait déjà. Cochin écrit encore des revues, des critiques de Salon (de 1753 et de 1755), vives attaques contre les brochuriers où il se fait le vengeur des colères et des blessures de ses confrères, de tout ce susceptible monde de l'art fort étonné de voir cette nouveauté inouïe : les gens de lettres se mêlant de leurs affaires, jugeant leurs talents, et s'enhardissant à leur distribuer depuis quelques années le blâme et l'eloge dans le plus petit bout de journal qui paraissait. Les ripostes ne tardèrent pas; et l'attaqueur eut bientôt à se défendre contre l'*Observateur littéraire* de Fréron. Grande bataille alors, la première des peintres et de la critique. On persifle Cochin, on se moque de sa prétention à récuser le jugement des gens de lettres « trop éclairés et trop pénétrants pour certaines petites charlataneries. » On se moque des écrivains de hasard qui n'admettent de juges compétents que ceux qui savent le jargon et les petites conventions des ateliers. On rit du peu que les artistes demandent pour faire un écrivain, et de tout ce qu'ils demandent pour reconnaître « un connaisseur pour les arts. » Enfin ce sont tant de morsures et de tous les côtés que Cochin s'impatiente et lance les *Misotechnites aux enfers* [1], joli petit volume illustré de satiriques têtes de pages et bourré de traits allusifs vieillis depuis, mais foudroyants alors pour Philakei, M. de Lagarde, le rédacteur des *Observations*, qui du coup fut guéri de l'envie de toucher à Cochin. Ainsi maître du terrain, le peintre écrivain ne reprendra plus sa plume que pour un badinage. Quand paraîtra la *Lettre de Raphaël, entrepreneur général des enseignes de la ville, faubourgs et banlieue de Paris*, cette poissarderie à la Caylus qu'on dirait sortir de la « Société du bout du banc, » l'historiographe de l'Académie, sous le pseudonyme de Jérôme, râpeur de tabac, fera une spirituelle réponse à l'enseigne dans la même langue forte en gueule [2].

1. *Les Misotechnites aux enfers, ou Examen des observations sur les arts, par une société d'amateurs.* Amsterdam, 1773.

2. *Lettre sur les peintures, gravures et sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre, par M. Raphaël, peintre de l'Académie de Saint-Luc, entrepreneur général des enseignes de la ville, faubourgs et banlieue de Paris, à M. Jérôme, son ami, râpeur de tabac et ribotteur.* Septembre 1769. — *Réponse de M. Jérôme, râpeur de tabac, à M. Raphaël, peintre de l'Académie de Saint-Luc,* etc. — Cochin a beaucoup écrit sur toutes choses. Indépendamment de ses travaux d'art très-nombreux et fort incomplétement catalogués dans la *France littéraire* de Quérard, il a publié des lettres sur l'Opéra, des projets de salle de spectacle, etc. Il a encore publié une comédie : *les Amours rivaux, ou l'Homme du monde.* Paris, 1774. — Un article du *Magasin Encyclopédie* de l'année 1795 mentionne un manuscrit légué par Cochin et existant alors à la Bibliothèque nationale, un manuscrit de cinq cents pages entièrement de sa main. Ce manuscrit contenait des anecdotes sur les Slodtz, sur Bouchar-

Les travaux de l'écrivain, les occupations de secrétaire de l'Académie, une charge qu'il prend un peu plus à la légère que son prédécesseur Lépicié, mais qui pourtant lui fait rédiger de temps en temps quelque vie d'académicien défunt, ou lire quelque mémoire sur le costume ou les arts du dessin à l'Académie, la direction de la surintendance, la vie de la cour, mêlée à une vie de plaisir que nous indique Diderot, ce vif et actif Cochin, si répandu, mène tout cela de front, sans que sa production de graveur s'arrête, souffre même — malgré ce que dit Mariette — le moindre ralentissement [1]. Dans le feu de la faveur, il achève entièrement à l'eau-forte cette œuvre d'immense patience, la terrible planche si chargée de la grande galerie de Versailles manquée par Laurent; il redessine et fait les traits des 276 planches du Lafontaine d'Oudry; il dirige et retouche les 16 grandes estampes chinoises; et des ports de Vernet, des 14 grandes estampes panoramiques de nos villes maritimes, il grave à l'eau-forte toutes les figures et même une partie du paysage [2]. Et le dessinateur ne chôme pas plus que le graveur. Il jette sur le papier ces

don, sur la tyrannie de M. de Caylus; des espèces de mémoires de l'art du temps, où, d'après l'analyse du *Magasin Encyclopédie*, perçait une amertume à la Chamfort, l'amertume d'une vie d'homme de talent vécue dans la société des grands, une vengeance contre ces *importants riches*, contre ces Mécènes de cour et leurs bas valets, si bien peints déjà par le vers de Gresset : « Des protégés si bas, des protecteurs si bêtes... » Les catalogues des manuscrits de la Bibliothèque impériale ne contiennent nulle trace de ce manuscrit, et les recherches qu'a bien voulu en faire, sur nos indications, M. Mabille, dans le fonds français, n'ont malheureusement abouti à aucun résultat.

1. Mariette, dans sa note critique, fait à Cochin un reproche mieux fondé. Il lui reproche sa seconde manière de dessin, ambitieuse et tendue, bien inférieure, à son sens, à la *gentillesse* de la première, perdue, croyons-nous, par le dessinateur dans ce voyage d'Italie, fatal et comme écrasant pour presque tous les talents français au XVIIIe siècle, leur ôtant leur qualité d'originalité, l'esprit, et ne leur donnant rien de la force et de la moelle des chefs-d'œuvre.

2. L'Œuvre de Cochin est immense : il compte près de quinze cents pièces, dont nous mentionnons ici encore quelques-unes, comme des documents pour l'histoire des mœurs du temps : — *la Décoration du théâtre pour la représentation des tragédies du collége des Jésuites à Rennes, à l'occasion de la distribution des prix;* — le frontispice du *Catalogue raisonné des curiosités du cabinet de M. Quentin de Lorangere;* — *Billet de bal paré à Versailles pour le second mariage du Dauphin, 9 février 1747;* — petit trophée mortuaire gravé au bas des billets d'invitation pour les services des morts de la loge de Sainte-Geneviève; — *Pantin et Pantine*, deux figures à mi-corps dont les bras et les jambes étaient postiches, d'après Boucher et Natoire; — *les Armes de Mme de Pompadour* pour être collées sur les livres de la bibliothèque de la marquise; — *Mme Jombert couchée dans son lit, Mme B..., son amie, assise au pied du lit*, dessinée d'après nature par Cochin fils en 1750, et gravée par l'abbé de Saint-Non; — *une Dame faisant un médiateur*, etc., etc.

grands dessins de fêtes, de spectacles, de divertissements, de ballets, pour quelques-uns desquels on n'a pas osé faire la dépense de la gravure, et qui étonnent par la grandeur, le fourmillement du détail. Précieux et délicats dessins de la touche la plus vive et la plus charmante : le coup de crayon, le coup de plume, semblent y jouer, toujours adroits, avec de petites indications courantes et brèves, relevant et expliquant partout l'esprit de la composition, de l'architecture, des personnages. Et que leur manque-t-il à ces spirituelles miniatures pochées d'assemblées et de foules? Un peu du rayon d'une main de peintre, un jeu plus vif d'ombre et de lumière. Cochin a le tort de les laver du lavis du temps, de cette aquarelle froide, sale, inharmonieuse, toujours transpercée par le gris de l'encre de Chine ou l'épargne jaunâtre du papier, plate, sans effet, sans coup de jour ni teinte enveloppante, et devenant, dans les groupes où Cochin veut la pousser au vif, un bariolage criard d'imageries de Basset et de vues d'optique coloriées de l'époque. En dehors de ces grands dessins, il est un sujet auquel son crayon semble revenir avec amour, avec une espèce de reconnaissance. Il le répète, il le cherche, il le retourne. Il en fait des vignettes in-folio. Il en orne des lettres grises. Il y met sa pensée comme à un souvenir d'un lieu de son enfance, à une école aimée où il a trouvé ses talents et la gloire, à un berceau de sa carrière et de sa fortune. Ce sujet est l'*Académie*, la représentation du travail des élèves d'après la nature ou la bosse. Les dessins qu'il se plaît à en faire à la pierre d'Italie sur papier jaunâtre sont des meilleurs de son œuvre, de ceux que nous avons eu le plus de plaisir à rassembler. L'un, bien connu par la gravure, portant au bas : *le Concours pour le prix d'expression fondé dans l'Académie de peinture et de sculpture, par le comte de Caylus*, montre, sur le mur disparaissant sous les esquisses, le modèle de femme en grand habit de ville, des lauriers dans les cheveux, posant devant les élèves qui dessinent, leur carton sur les genoux, sous l'inspection d'une ligne de professeurs tête nue, la main sur la pomme de leurs cannes, dont se détache très-reconnaissable le profil de Cochin. A côté de ce dessin achevé, caressé et demeuré léger sous l'application, un autre, un peu moins fait, représente encore le modèle de femme, mais cette fois dans des draperies, le dos presque tout à fait tourné, un bout de profil couronné de roses; tandis qu'étagés sur trois rangs, les élèves, le crayon à la main, garnissent les bancs de toutes les poses appliquées, pliées, penchées, de l'attention et du travail. Enfin un troisième, simplement esquissé, mais non moins curieux, nous fait assister à la séance du modèle d'homme nu, couché sur la table à modèle, entouré d'un large cercle d'élèves habillés de l'habit carré du *Dessinateur*

de Chardin et dessinant comme lui, les jambes sous eux, assis à terre.

Et ce n'est pas encore là tout l'œuvre du dessinateur : Cochin complète de jour en jour sa collection de médaillons. Il poursuit son iconographie du siècle, ajoute à cette longue série de petits profils des célébrités contemporaines, à ce défilé en buste des hommes, des femmes de la société, de la cour, de l'Académie, des lettres, de la médecine, de la science, des amis de Mme Geoffrin, des passants étrangers de distinction, de tout visage d'alors qui portait un nom, un talent, ou une grâce. Et combien en a fait Cochin, de ces petites effigies frappées comme des petites médailles, bien souvent échappées à la gravure [1], et dont le dessinateur envoie d'un seul coup deux douzaines à l'Exposition, tant il lui coûte peu de saisir, dans le rond d'un écu de six livres, avec quelques coups de pierre d'Italie, un crayonnage à la fois miniaturé et large, rarement rougi d'un rien de sanguine, ces physionomies dont il attrape, d'un tour de main, la ressemblance, une ressemblance merveilleuse, au dire des contemporains : au Salon de 1753, des gens qui n'avaient pas vu M. de Troy et le père Jaquier depuis quinze ans, les reconnaissaient à première vue [2].

Les applaudissements du temps ne manquent pas à l'artiste. La critique le comble d'éloges. Chacune de ses expositions est un triomphe. Dès 1741, ses productions sont déclarées inestimables. Le public y passe des heures d'amusement, et s'écrie : « Que sera-t-il donc dans la suite, s'il produit des choses si finies à l'âge qu'il a [3] ? » Fertilité, justesse, exactitude de la main, on lui reconnaît la perfection dans tous les genres auxquels il touche. Les amateurs parlent, comme de merveilles, des exactes, exquises et agréables copies d'après les plus grands maîtres, qu'il a rapportées de Rome [4]. D'année en année, l'enthousiasme croît, s'exclame plus haut, éclate. En 1769, devant « le neuf, la précision, les traits de flamme de l'Histoire de France, » on l'appelle le dessinateur de l'esprit, du goût, de la science, de la pensée [5]. Les vers se mettent à sa gloire : la *Muse errante au Salon* (1771) l'appelle : « Grand artiste, éclairé d'un

1. *Le Catalogue de l'œuvre de Cochin*, par Jombert, qui s'arrête en 1770, en indique 121.

2. *Observations sur les ouvrages de Messieurs de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Salon du Louvre en l'année 1753.*

3. *Lettre à Monsieur de Poisson Chamarande au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre*, 1741.

4. 1755. *Seconde lettre à un partisan du bon goût. — Sentiment sur plusieurs des tableaux exposés au Louvre cette année.*

5. *Lettre sur le Salon de peinture de 1769.*

céleste rayon... » En 1775, les *Observations sur les ouvrages exposés au Louvre* commencent ainsi : « Quelque rassasié que M. Cochin puisse être des éloges reçus en tant d'expositions... [1]. » Et Diderot lui-même, emporté par l'éblouissement public, finit par le reconnaître pour le « premier dessinateur français. »

Cochin pourtant est loin d'être ce grand artiste que se figurait le temps. Ce sont aujourd'hui pour nous de bien faibles dessins que ses dessins les plus sérieux, les plus loués par le goût de son siècle; et le vignettiste, s'attaquant aux chefs-d'œuvre de Rome, semble un interprète bien mince et bien petitement corrompu. Ses compositions académiques, dont le bruit fut presque égal à la révolution future de David, le *Brutus qui fait mourir ses fils*, le *Virginius qui tue sa fille*, le *Lycurgue blessé dans une sédition*, ne nous donnent plus que la sensation des mâles terreurs de l'antiquité affadies et profanées dans une molle traduction. Et quoi de plus passé, de plus mort à présent dans cet œuvre, que ce genre auquel Cochin s'était spécialement voué, et qui lui valut, dans l'estime de l'art, une si haute place, une reconnaissance de grand peintre d'idées, presque un brevet de génie? C'est pourtant là, dans le bel esprit de la vignette, dans la plus mauvaise poésie du XVIIIe siècle, c'est dans l'*Allégorie* que Cochin a le plus dépensé d'effort et de travail. C'est par là qu'il espérait la gloire que le râpeur de tabac Jérôme promet à ses dessins pour l'abrégé de M. le président Hénault « de vivre les années de cet immortel ouvrage. » L'*Allégorie* lui semble, comme à tous les faux délicats d'alors, « le voile délicat sous lequel la morale présente aux hommes des vérités consolantes, des préceptes utiles. » A tout moment, avec Diderot, il s'enflamme sur des tableaux emblématiques, des symbolismes d'urnes, de morts foulés aux pieds, de temps, de faux brisée, de figures parlantes [2]. Cochin passe maître dans ce genre si goûté qui va jusqu'à habiller dans l'*Iconologie* tous les mouvements de l'âme humaine. Ce ne sont, dans son imagination, qu'incarnations d'idées abstraites et métaphysiques. Sa tête travaille à des apothéoses de roi protecteur des arts et des sciences. Il précipite les Religions pour recevoir, dans des gloires, les âmes de princes portés sur des lits de têtes d'anges à collerettes d'ailes. Pour la fausse convalescence de la Pompadour, il grave une sorte d'ex-voto à Hygie chassant avec un caducée une Parque aux ailes de phalène. Autour des funérailles, il personnifie les Vertus, la Valeur, la Justice, la Vigilance, l'Étude, la Prudence, la Pudeur, la Tendresse conjugale. Il fait déchirer

1. *Observations sur les ouvrages exposés au Louvre.* 1775.
2. *Mémoires de Diderot.* Vol. IV. — *Correspondance de Grimm.* Vol. V.

par un squelette le voile de la modestie d'une vie, écrire par l'Histoire dans un livre placé sur la poitrine de Saturne qui a les mains enchaînées derrière le dos. Dans ses Temples de Mémoire, il mêle l'ex-voto au madrigal, le Paradis à l'Olympe, les rayons chrétiens à la foudre païenne, les champs Élysées de Fénelon aux nuages de l'Encyclopédie, fait planer Minerve avec son hibou à côté de la Foi avec sa croix. Il fait une histoire de France en rébus avec des fonds où l'on voit l'Ignorance du moyen âge aller dans la nuit, en bonnet d'âne, les yeux bandés; il peint en groupes amphigouriques les règnes des rois à cuirasse, entourés d'un tourbillonnement d'éclairs et de Renommées sonnant la trompette des événements. Jeux puérils d'ingéniosité, imbroglios de finesses, d'attributs, d'allusions, charades sentant la poésie jésuite et la dictée d'un abbé de Marsy, où reviennent toujours les lourdes Vertus, les rondes et niaises figures d'Idéal, les bovines têtes de femmes du dessinateur monotone. Sur cette pente, Cochin ne s'arrêtera pas : il ira jusqu'à cette *Iconologie* qui représente l'*Affabilité* par une jeune fille simple, modeste, coiffée d'un voile très-clair, tenant des roses et une guirlande de fleurs; l'*Affection* sous les traits d'une femme habillée en vert, une poule et un lézard à ses pieds, des ailes au dos pour signifier sa célérité à voler au secours des personnes; le *Scrupule* enfin comme un vieillard inquiet, regardant le ciel, en tenant un crible d'où s'envole la paille qu'il sépare du grain [1].

Le vrai talent de Cochin est d'avoir été le dessinateur-décorateur des fêtes et des pompes de Louis XV. L'artiste en donne l'esprit, le mouvement, la grâce tortillée et comme ornementée de la rocaille qui les encadre; la politesse courant dans les saluts, les petits-maîtres cambrés, la carrure des petits habits, la vivacité des rencontres, le gonflement des révérences, la désinvolture des gentilshommes, la main dans le gilet bombé, les petits seigneurs bien cambrés, bien campés, l'habit carré, l'épée en brette, les figurines de petites femmes avec leur taille de poupée et leur envergure de robe à la Watteau, les sociétés décroissant dans la perspective des plans, et arrivant à des proportions de quelques lignes qui gardent le geste, la tournure, l'expression, la physionomie. Feuilletez ces pages où il a fixé le souvenir des réjouissances ou des tristesses publiques du temps, vous verrez quel habile artiste est le dessinateur-graveur pour grouper des bourgeois devant l'illumination de la rue de la Ferronnerie, et jette-t-il une cour de Meudon devant un feu d'artifice, comme il sait semer un public de duchesses et de grands cor-

1. *Iconologie ou Traité complet des allégories, emblèmes,* etc.; « ouvrage utile aux artistes, aux amateurs, et pouvant servir à l'éducation des jeunes personnes. »

dons sur des chaises ou sur l'herbe, mêler des groupes, pencher des têtes, renverser sur le gazon des paniers à demi soulevés, faire tendre des mains d'homme à des spectatrices assises, distribuer harmonieusement toute une pyramide de têtes dans l'ombre! Partout, dans ces assemblées de beau monde, quel balancement et quelle variété des attitudes! Quelle vie dans toutes ces petites marionnettes de l'attention et ces curieuses, le nez en l'air! Voyez-vous ces petites femmes poussées et traînées sur des fauteuils à parasol en baldaquin, ces autres en mantelet et en fanchon noire, bouffantes et rengorgées, se promenant sur le sable du jardin, toutes un éventail à la main; les abbés, leur petit manteau envolé du dos, passent en saluant; des ducs causent appuyés sur leurs cannes; sur les marges de marbre des bassins, la paresse s'étend et s'accoude; il y a des pas de seigneurs qui se tendent comme pour un quadrille, et des marches tendres de couples qui vont doucement, la jambe de l'homme, chaussée de soie, poussée par le ballon de la robe de la femme : c'est le jardin de Versailles qui revient par un jour de fête, comme si on le regardait par le petit bout d'une lorgnette. Et voulez-vous les cérémonies du palais, de sa grande galerie, de sa grande écurie, son théâtre, sa chapelle, avec leurs majestueux événements d'un jour, les messes, les danses, les jeux? Peu d'hommes aussi adroits que Cochin pour vous donner l'illusion et l'éblouissement de ces déploiements de luxe royal ordonnés par le premier gentilhomme de la chambre. Il sait spirituellement remplir ces estrades, ces tribunes, ces espaliers, de femmes de la cour; il les groupe comme en bouquets, il les penche l'une sur l'autre en médisances chuchotantes; il excelle à ces rampes de têtes, à ces premiers plans de dos de seigneurs battus des larges bourses de leurs perruques, et montrant des bouts de manchon; et encore à ces jeux dans la grande galerie, encombrée de tables, où le Roi et la Reine « tiennent appartement, » le Roi jouant au lansquenet, la Reine au cavagnol. Il a des planches, comme le mariage du Dauphin dans la chapelle de Versailles, où toute la cour semble éclater de richesse et de magnificence : sous la coupole, entre les deux colonnades de l'église, dans le chœur, on sent se presser tous les grands noms, toutes les charges, toutes les dignités, toutes les beautés et toutes les grandeurs de la cour, les officiers du Roi, les dames de la Reine, dans ces habits d'or et de broderie, ces robes sur grand panier, ces corsages busqués de pierres précieuses, ces grappes de têtes de femmes aux cheveux ruisselants de diamants, le repentir sur une épaule, armée de duchesses qui font cercle sur trois rangs autour de la bénédiction de l'anneau nuptial que le Dauphin passe au quatrième doigt de la main gauche de la Dauphine. Quelle grandeur encore, quel

éclat, quelles perspectives de minois, quel rappel, quelle présence, pour ainsi dire, du spectacle et des spectateurs, dans ces figurations d'un spectacle à la grande Écurie, le théâtre de cinquante six pieds de profondeur où résonnent les vers de Voltaire et la voix de Clairon, la salle prodigieusement ornée, tarabiscotée, ses galeries en portique, aveuglées du feu des milliers de bougies, de ses girandoles, de ses candélabres chantournés, les loges à ventre regorgeant de spectatrices, inondées de lumière, et en bas, devant la balustrade de l'orchestre, le grand carré vide et respectueux bordé de quatre lignes de femmes en grand habit, qui s'étend, comme le tapis d'un trône, aux pieds des deux fauteuils du Roi et de la Reine, des deux tabourets du Dauphin et de la Dauphine! Et où retrouver la solennité superbe d'un bal paré de 1745, sinon dans cette vue de la salle du Manége couvert, montrant tout ce resplendissement de lustres pendus au plafond par des Amours avec des guirlandes de fleurs, sous le feu de milliers de flambeaux à branches, à pendeloques de cristal, reflétés dans les glaces; une espèce de théâtre à estrade, laissant une sorte de grande scène solennelle à la majesté du menuet dansé par le Dauphin et la Dauphine? Et comme il déroule les panoramas de fête, les ordonnances réglées par M. de Richelieu ou M. de Bonneval, il déroule aussi, avec la même entente des foules, le même goût d'arrangement, le même sentiment de somptuosité ornementale, les grandes pompes funèbres qu'inventent les Perot et les Slodtz, pour être les apothéoses du néant royal ou princier. Cochin est le spécialiste sans égal pour donner l'impression de ces grandes basiliques, Saint-Denis ou Notre-Dame, sombrées dans le noir des vastes tentures trouées du feu blanc des cierges grésillant de lumière, sur un fond de nuit; et il se montre le vrai dessinateur de la Mort-Pompadour dans ces grandes planches d'enterrements ou de pompes funèbres qui ressemblent aux opéras du tombeau, avec le dais fleurdelisé à la voûte, le nuage de ballet sur lequel flotte le squelette armé de sa faux, le cercueil ronflant sur le soubassement orné d'une mythologie de fontaine de Versailles, la grotte de l'Éternité ornée de nymphes, d'Amours et d'un vieux fleuve, la chaire empanachée comme un lit à la polonaise, le prélat en dentelles gesticulant l'oraison funèbre, les « Princesses du deuil » faisant porter la queue de leur mante à trois gentilshommes, les tribunes emplies de femmes et d'abbés; archevêques, évêques, une ligne de prélats en chape, des hérauts d'armes encapuchonnés de noir sur leur tunique à fleurs de lis, les gardes de la porte, leur mousqueton sur l'épaule, et les deux files immenses de robes, — Parlement, Chambre des comptes, Cour des aides, Université, Corps de ville, — dont la moitié veille et dont l'autre dort.

En si haute position, assis à la droite de M. de Marigny, gouvernant, sous son nom et à son ombre, l'Art du temps, riche d'une aisance éclatante qui le fait traiter avec un luxe presque princier ses camarades à la sortie des apurements de comptes de l'Académie; zélé à la défense de ses confrères et des droits de son corps, champion des priviléges académiques au service desquels il met sa plume, des livres, des brochures, des articles de journaux, jusqu'à des dessins allégoriques échappés à sa colère et offerts par lui à la Justice[1], lors du procès intenté par les maîtres peintres de l'Académie de Saint-Luc à l'Académie royale de peinture, Cochin, l'académicien influent et militant, l'adversaire en vue des premières tentatives révolutionnaires de l'art, ne pouvait échapper aux jalousies, aux haines, aux colères qui commençaient à se lever du bas de la peinture et de la sculpture contre les priviléges et les prétentions exorbitantes d'une aristocratie de confrères. Ce sourd déchaînement contre lui éclata en 1767, à l'occasion du prix de sculpture, lors de sa lâche déférence pour les exigences de Pigalle, qui avait osé dire : « Si l'on ne couronne pas mon élève, je quitterai l'Académie. » L'injustice faite, Moitte couronné à la place de Milon, sifflets, mépris, injures, toute l'exaspération des élèves se tourna contre lui. Vainement il criait que les mécontents vinssent s'inscrire chez lui : il n'apaisa rien. Et le samedi suivant, en sortant du Louvre, il lui fallut passer entre la haie des dos de tous les jeunes gens. Un moment même, sur le bruit d'une proposition de les décimer, ils firent menace, rapporte Diderot, de le cribler de coups d'épée[2]. Et, tandis que sa personne se dépopularise, son talent, ce talent si bruyamment et si largement louangé, se discrédite. Les sévérités commencent. On juge, on attaque l'artiste; on jette le dédain sur ces dessins allégoriques de l'histoire de France auxquels il attache tant de prix. Vient l'heure de la réaction déjà indiquée contre les *estampiers*, contre Gravelot, contre Eisen; çà et là, dans les livres d'art, se lèvent les insinuations, les récriminations contre la *gravure en petit*, accusée d'éteindre le feu du génie, de tuer le grand art de la gravure, de répandre dans la multitude un goût bizarre, d'être enfin cet abaissement : un misérable moyen de gain pour

1. *La Justice protége les arts,* « composé et dessiné par Cochin fils, qui a fait présent de ce dessin à M. Séguier, avocat général du parlement de Paris, rapporteur de cette affaire, gravé en manière de crayon par Demarteau en 1764. » — *La Justice fait prendre la plume, la Raison dicte,* « estampe dessinée et gravée par Cochin fils, qui a fait présent de ce dessin au secrétaire de M. Séguier, en reconnaissance des soins qu'il s'est donnés à l'occasion de ce procès gagné par l'Académie royale, gravé en manière de crayon par Demarteau en 1765. »

2. *Mémoires et correspondance de Diderot.* Vol. II. — Salon de 1767.

les nouveaux besoins de luxe des artistes. L'abbé Lebrun dans son réquisitoire contre la vignette, désigne clairement Cochin comme le plus grand coupable, lorsqu'il flétrit ce genre sec et maigre, enfant de l'intérêt, vrai passe-partout des livres médiocres, genre pauvre qui, avec des traits mesquins, a la folle prétention de représenter de grandes choses, « genre qui ne fit jamais la gloire d'un académicien[1]. » L'attaque semble avoir touché Cochin, qui ne répondit pas cette fois, mais qui se laissa défendre par son élève et ami Gaucher dans le *Désaveu des Artistes*, servant de réfutation à l'*Almanach historique*, une brochure moqueuse où l'on sent passer du dépit de l'homme qu'elle défend. Dès lors on ne voit plus Cochin exposer qu'une seule fois; et, quoiqu'il ait eu cette fortune de pouvoir travailler jusqu'au jour de sa mort, et que sa main reste ferme, sûre et fine, dans les portraits signés des toutes dernières années de sa vie, il a l'air de bouder le public et de vouloir se retirer de lui, voyant et laissant venir ce qui vient, le triomphe de l'antiquité de Vien et la naissante gloire de David, avec un peu de l'aigreur d'un oublié et d'un vaincu. Donnons ici une lettre de lui, vraie Revue du Salon de 1785, qui nous montrera cette attitude de sa vieillesse, le trouble de ces vieux artistes de Louis XV, les yeux éblouis malgré eux et un peu blessés par la régénération de l'art :

« Mon cher ami,

« J'étois à la campagne lorsque vous m'avés adressé la lettre de change; je n'ay pu la recevoir qu'à mon retour. J'ay payé la pension, et je joins icy la quittance. M. *Belle*, qui a dîné chez moy hier, m'a dit qu'il avoit fait ce que vous aviés désiré; que le jeune homme lui avoit fait dire qu'il devoit encore avoir entre les mains telle et telle chose; qu'il avoit fait répondre qu'il les lui rendroit en temps et lieu, quand il en auroit l'ordre; nous n'avons pas pu nous expliquer davantage, étant un nombre de personnes que je ne voulois pas qui nous comprissent.

« J'ay vû un moment M. Goeslin, et j'ay été bien fâché de ne m'être pas trouvé en liberté de le prier d'accepter une soupe, pour boire ensemble; mais j'étois engagé de manière à ne pouvoir m'en débarrasser.

« Je suis bien fâché que vous ne soyés pas venu à Paris, mais peut-être aurois-je eû de plus le déplaisir de ne pouvoir jouir de votre présence, par les engagements de campagne que je ne pouvois rompre

1. Lettre par un amateur dans l'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs*. Paris, chez la Ve Duchesne. Année 1776.

parce qu'ils étoient forcés par la reconnoissance d'un bienfait. Je suis fâché aussi que vous n'ayés pas pu voir le Salon, car il y avoit des choses qui vous auroient donné de la satisfaction. M. *Vien* s'étoit un peu surpassé, et son grand tableau d'*Hector rapporté à Troye* étoit fort bien composé. Vous jugés bien qu'il y avoit, comme de coutume, quelques figures qui, à force de chercher le simple et le naïf, approchent de la bêtise; des draperies bridées et collées sur le nud, etc.; mais l'ordonnance étoit belle et assés noble, et heureusement il a évité de tomber dans cette obscurité triste et fausse qui avoit déparé son tableau du Salon précédent. *Lagrenée*, l'aîné, n'a pas brillé autant qu'il y a deux ans. Sa composition étoit dispersée, ses figures paroissoient petites et mesquines. Il y avoit des beautés de détail, mais le tout étoit cruellement déparé par un ton général d'ombres bleuâtres qu'on avoit déjà eu lieu de lui reprocher il y a deux ans, mais qu'il a encore plus outrées cette fois-cy.

« *Lagrenée*, le jeune, son frère, avoit un tableau qui étoit obscur, où toutes les couleurs locales étoient perdües : les arbres n'étoient pas verds, ou plutôt tout le tableau l'étoit. Il n'a rien gagné à être rapproché de la vue, car rien n'y étoit rendu avec soin et vérité.

« *David* a été le véritable vainqueur au Salon, non qu'il n'y eût à désirer, surtout dans la disposition des figures et des grouppes, dans le choix des caractères de tête, etc. Mais une exécution si belle et si ferme, une sûreté de dessin et des détails excellemment rendus ont, avec justice, mis ce tableau au-dessus de tous les autres, d'autant plus qu'il a abandonné cette couleur noire qu'il avoit mise à la mode, et que les autres n'ont saisie qu'à son imitation. C'est un piége qu'il leur a tendu involontairement. Il s'en est tiré et les y a laissés. A la vérité, je ne crois pas que ce soit pour longtemps, car ils ont bien vu, à ce Salon, leur erreur, et le public, d'ailleurs, le leur a assés reproché.

« *Vincent* et *Peiron* ont été principalement les victimes de cette mauvaise mode. *Vincent* avoit, à la vérité, l'excuse de ce que son sujet se passe dans une prison. Mais on n'est pas obligé de supposer une prison noire. Son tableau a beaucoup gagné à avoir été redescendû. On y a vu une belle correction et une exécution vraye et soignée.

« Celui qui perdoit le plus étoit *Peiron*, qui, sans nécessité et dans une scène qui se passe dans un palais, s'étoit avisé de rembrunir tout son tableau au point qu'à peine voyoit-on ce que faisoient les figures, mais il a infiniment gagné à être vu de près. On y a vu de belles têtes, de l'expression, une composition ingénieuse, des draperies excellemment exécutées, quantité de beautés de détail; enfin quelques artistes m'ont dit qu'ils ne sçavoient quel tableau ils aimeroient mieux avoir fait de

celui-là ou de celui de *David*. C'est trop dire. Celui de David l'emporte, mais *Peiron* est bien méritant.

« *Renaud* avoit un tableau où il y avoit de la chaleur; des figures traitées avec fermeté et hardiesse, mais dans le sistème de couleur noire, d'ombres forcées, d'une perspective de mauvais choix, etc. Il a gagné à quelques égards à avoir été descendu en bas, et perdu à d'autres.

« *Menageot* et *Berthelemy* n'ont fait que de mauvais tableaux. Celui de *Menageot* bien noir et quelques lumières par tache, d'ailleurs mal dessiné; celui de *Berthelemy* bien composé, mais du coloris le plus triste et le plus monotone.

« Les tableaux de *Suvée*, beaucoup de mérite de détail, mais secs, plats et sans aucun effet.

« *Taraval*, *Le Barbier*, *Taillasson*, etc., tout cela ne vaut pas l'honneur d'être nommé. Espérons qu'ils acquerreront ce qui leur manque. Ils auront beaucoup à travailler.

« Je n'ai point encore entendu rien dire, ni même parler de M. *Tierce*; je seray au guet pour sçavoir si l'on hasarde légèrement des reproches contre lui.

« A propos de *Taraval*, il est mort hier. Ce n'est pas une perte pour l'art, mais c'en est une pour son épouse. Il s'étoit marié, il y a environ six mois; d'ailleurs c'étoit un homme estimable à tous autres égards que ceux de la peinture. On meurt à tout âge. Rendons grâces au ciel de ce que nous existons encore, et soyons prêts à tout événement. Je suis, de tout mon cœur,

« Votre serviteur et ami,

« COCHIN[1]. »

L'homme de plaisir ne s'était pas marié. Point de femme, point d'enfants dans son logis. L'artiste n'y met guère que son travail, y dînant à peine une fois par mois, passant toutes ses soirées dans un cercle d'amis avec lesquels il soupe quotidiennement pendant des années. Triste logis, que nous peint de couleurs si sombres le graveur Miger, son commis à deux cents livres par an. « La maison de mon maître, dit-il, se composait de M. Cochin, de sa mère, âgée de quatre-vingts ans; de sa sœur, personne de quarante ans; d'une cousine de cinquante ans, trois femmes bien dévotes et jansénistes par-dessus le marché; d'un domestique femelle pour ce trio et d'un laquais pour le chevalier[2]. » De ce trio de

1. Lettre autographe signée de Cochin, communiquée par M. J. Boilly.
2. *Biographie de Miger*, par Bellier de la Chavignerie. Dumoulin, 1866.

sempiternelles, comme les appelle Miger, la vieille mère de Cochin, dont Wille vante l'extrême douceur, meurt en 1767, laissant cette belle mémoire qui met derrière son convoi le concours d'un monde infini. Et la maison reste plus vide et plus triste. Pour le mondain, le brillant chevalier, les jours s'allongent sans finir, vont au delà de la Révolution. Cochin mourait à soixante-quinze ans, le 29 avril 1790[1].

1. Extrait du registre mortuaire de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois pour l'année 1790 : « Le vendredi trente avril 1790, Charles-Nicolas Cochin, écuyer, chevalier de l'ordre du Roi, graveur et dessinateur de Sa Majesté en son Académie de peinture et sculpture, garde des dessins du cabinet du Roi aux galleries du Louvre, secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture et sculpture, censeur royal et membre de plusieurs académies, garçon, âgé d'environ soixante-dix-sept ans, décédé d'hier à six heures du matin aux galleries du Louvre, a été inhumé en cette église en présence du sieur Clément-Louis-Marie-Anne Belle, peintre du roi, recteur en son Académie royale de peinture et sculpture, surinspecteur des ouvrages de la couronne aux Gobelins, et de maître Antoine-Alexis Belle, avocat en parlement, conseiller du Roy, commissaire honoraire au Châtelet de Paris, ses cousins. Signé : Belle et Tardieu. » *Archives de l'art français*. Vol. IV. — Le marquis de Laborde nous communique un rare catalogue de la vente de Cochin après son décès : « Notice des différents objets de curiosité de feu M. Cochin, écuyer, chevalier de l'ordre du Roi, graveur et dessinateur de S. M. en son Académie de peinture et sculpture dont il était secrétaire, garde des dessins du cabinet du roi aux galeries du Louvre, censeur royal pour la partie des arts et membre de plusieurs académies. Dont la vente en sera faite le lundi 21 juin et jours suivants, de relevée, dans son logement aux galeries du Louvre. 1790. Tableaux et médailles. N° 1. Deux par Joseph Vernet faits avec tout l'art et l'esprit possible : dans l'un représente un naufrage au bord de la mer et diverses figures analogues au sujet; dans l'autre, non moins intéressant, on voit de hauts rochers, et sur le devant plusieurs groupes de figures; ils sont peints sur toile, portant 15 pouces de haut sur 12 de large, non compris leurs bordures. — 2. Quatre sujets représentant différents arts, exécutés d'après les dessins du sieur Cochin par feu Lépicié, représentant la peinture, sculpture, gravure et musique; ils sont peints sur bois de 4 pieds de haut sur 2 et demi de large, avec de simples baguettes dorées à l'entour. — 3. Un autre, peint par le même Lépicié, et de sa composition, représentant la mort d'Adonis, sur toile de 18 pouces sur 13 de haut, dans sa bordure dorée. — 4. Deux charmants tableaux en dessus de portes, peints par Chardin, en grisailles, imitant le bas-relief supérieurement, et représentant des enfants jouant avec un satyre, une chèvre, etc., sur toile de 33 pouces sur 15 de haut, entourés de simples baguettes dorées. — 5. Un très-petit, par le même, de forme ronde, représentant des livres et papiers posés sur une table, de 10 pouces de diamètre. — 6. Un sujet d'enfant, Génies des Arts, peints en camaïeux par feu sieur Cochin, sur toile, de 22 pouces sur 18 de haut. — 7. Quelques tableaux de différents maîtres qui sont divisés en plusieurs lots. — 8. Saint Michel, en émail, par Durand, avec cercle et ornements en or, destiné pour les chevaliers de l'ordre. — 9. Divers portraits en émail, la plupart par Bouquet. — 10. Un étui de mathématiques, plusieurs porte-crayons en argent et crayons divers. — 11. Plusieurs médailles en or et argent, dont une grande en or de 3 pouces de dia-

Belle, son cousin germain et son exécuteur testamentaire, disait de lui dans sa nécrologie du *Journal de Paris :*

« J'ai montré jusqu'ici M. Cochin célèbre dans son art, mais il ne l'était pas moins du côté des vertus morales : charitable et sensible envers les pauvres, ou les personnes dans la détresse, il n'eût ambitionné de fortune que pour venir plus efficacement à leur secours. Protecteur et soutien de ceux qui se livraient aux arts, non-seulement il était toujours disposé à aider les jeunes artistes de ses conseils, mais il en a aidé plusieurs de sa bourse, et, ce qui est encore plus caractérisé, il en a appelé plusieurs auprès de lui et a subvenu à tous leurs besoins par le seul désir de soutenir leurs efforts et sans aucune vue d'intérêt personnel. Si M. Cochin s'est livré à des entreprises, jamais son intérêt personnel n'a été sa boussole, jamais il n'a grossi sa portion légitime aux dépens de celle des artistes qu'il employait, et s'il a rencontré dans sa vie des ingrats, leur ingratitude n'a jamais pu altérer en lui son penchant décidé à vouloir faire le bien même; c'est la seule passion qui l'a accompagné dans son tombeau et qui se trouve retracée dans son testament[1]. »

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

mètre, envoyée au défunt par l'impératrice de Russie. — 12. Une boîte contenant un nombre d'empreintes en soufre de pierres gravées antiques, et de plus quarante empreintes en plomb, de différentes médailles gravées par Duvivier sur divers événements du règne de Louis XV, le tout dans deux bordures sous verre. — 13. Plusieurs plaques de fer-blanc battu et planches de bois de diverses grandeurs, couvertes en papier blanc propre à dessiner. — 13 bis. Diverses figures en plâtre et terre cuite, etc. — Dessins : 14. Vingt-quatre petits sujets divers dans leurs bordures, dorés, faits en Italie par feu sieur Cochin, d'après différents tableaux célèbres de plusieurs grands peintres italiens, dont on fera des lots. — 15. Un projet fait pour le tombeau du Dauphin, père du roi, élevé à Sens, exécuté à la sanguine par le même. — 16. Un portefeuille contenant un grand nombre de croquis et premières pensées de divers, dessins exécutés par le même, ainsi que diverses contre-épreuves à la sanguine, dont il sera fait plusieurs lots. — 17. Un autre contenant diverses académies et études par différents artistes, qui sera divisé. Estampes encadrées, des ports de mer de Vernet, des estampes d'après ces dessins, *Lycurgue blessé,* etc. » Une nombreuse série de planches gravées dans la suite des ports de mer de Vernet; et du n° 37 au n° 183, une immense collection d'estampes en feuilles et de livres à figures, parmi lesquels figure : l'œuvre de feu sieur Cochin, gravé par lui-même dès son adolescence, et successivement d'après ses propres dessins, ainsi que par différents artistes, formant deux volumes in-folio, composés de plus de 1,300 morceaux tant grands que petits, sujets et portraits; le tout, en premières épreuves.

1. *Journal de Paris,* n° du 2 juin 1790. Sa notice se terminait par cette réclamation d'une simplicité presque touchante : « Les personnes auxquelles le défunt avait prêté des livres sont priées de les rapporter chez M. Belle. » Cette notice de Belle respire

un sentiment d'amitié, la reconnaissance que le souvenir de Cochin méritait de toute sa famille, aidée, obligée toujours par lui. Auprès de tous les siens, il joua ce rôle d'ami et de patron, dont M. Tardieu rend témoignage et qu'attestent ces deux lettres adressées à Clément-Louis-Marie-Aimé Belle, la première datée de Marseille du 3 septembre 1751, au moment où celui-ci débarquait d'Italie et revenait à Paris :

« De Marseille, le 3 septembre 1751.

« Mon cher cousin et amy,

« Depuis longtemps je n'ay pu avoir le plaisir de t'écrire et j'avois remis cette occupation agréable après mon retour à Paris, où j'espère jouir d'un peu plus de loisir et de tranquilité, mais les nouvelles que j'ay reçues icy à ton sujet m'otent cette tranquilité et m'afligent. On dit que tu te dispose à te marier avec la demoiselle fille de la dame chés qui tu demeure. Je suis, je te l'avoue, bien surpris que tu ayes cette pensée et que tu ne voyes pas l'embarras effroyable où tu vas te précipiter. Je ne te conteste point que ce sont de très-honnestes gens, mais si tu trouve bon que je te dise ma pensée, leur etat ny leur fortune ne me paroissent point propres à former une alliance dont tu puisses retirer ny avantage ni agrement, par la suitte d'ailleurs la demoiselle est si jeune qu'on peut dire que ce n'est qu'une enfant, elle ne peut t'etre d'aucune utilité. Je ne pense pas que tu sois assés fou pour faire quelque fonds sur les talents que tu esperes lui donner dont elle est encore fort loin et qu'il est bien douteux qu'elle acquiere jamais. Quand elle les auroit effectivement, quel profit tire-t'on des travaux d'une femme qui est toujours ou grosse ou en couche. L'exemple de ta mere et de la mienne ne fait rien icy elles avoient des talents tout acquis et elles n'étoient pas nées en Italie où tout le monde est paresseux, particulièrement les femmes; je te prie de considérer que ton bien est assez borné pour ne pouvoir faire un état heureux à deux personnes et à une famille, ou peut etre il faudroit commencer par comprendre plusieurs parents de ta femme. Qu'à l'égard du fruit que tu peux espérer de l'usage de tes talents à Paris (car tu sçais bien qu'en Italie a peine ces talents suffisent-ils pour se procurer le simple nécessaire), le fruit qu'ils peuvent te procurer à Paris t'est inconnu puisque pour en etre certain il faudroit que tu en eusses fait l'essay, il y a beaucoup de gens de mérite dans cette ville et pour y aller de pair avec eux, il faut beaucoup de talents. Il est vrai que tu as lieu d'esperer d'y reussir, mais pour ne te rien cacher il te faut encore du travail et de l'etude, etude facile a la verité et qui, au point où tu en es, ne semble demander qne de l'assiduité et de la santé. Tu t'es fait assez habile dessinateur, mais il est bon que tu taches de te fortifier dans la couleur, l'intelligence de lumiere et le pinceau. C'est pourquoi aiant bien considéré ce que j'ay vu de belles choses en Italie et l'ayant encore plus examiné dans l'intention de t'en écrire d'une manière qui te put etre utile (car je te prie de me regarder plutost comme ton amy que comme ton parent) j'avois dessein de te presser d'aller achever d'étudier à Venise. Rome ne suffit pas pour faire un peintre malgré la quantité de belles choses qui y sont c'est Paul Véronese peut etre le plus grand et le plus étonnant de tous les peintres qui ont jamais existé qu'il te seroit maintenant necessaire d'étudier, grand et admirable génie, dessinateur excellent et plein de verités et de graces quoique quelquefois incorrect, couleur admirable, pinceau merveilleux. La quantité et la beauté des chefs-d'œuvre de ce maistre est digne d'admiration dans cette meme ville encore d'autres

hardis coloristes bons a étudier dont je ne te parleray point icy, les peintres de Florence ne sont que des dessinateurs gris et sans couleur quoiqu'il y ait bien des choses admirables à Bologne, l'École de la couleur est Venise.

Comment peux tu te figurer que tu pourras continuer de travailler a te former si tu te maries a present et d'une maniere si onéreuse tu te trompes bien fort si tu l'espères, il te faudra travailler pour le nécessaire et avec chagrin et inquiétude, tu te verras arresté au milieu de ta course et les esperances bien fondées que tu pouvois avoir de te placer au rang des habiles gens seront perdues sans retour. Je t'avoue que tout cecy me donne du chagrin par l'interest que je prends a toy et que je croirois te rendre un grand service si je trouvois quelque moyen de t'en empêcher quand même ils te devroient deplaire, tes yeux ne tarderoient pas a se desiller et tu serois le premier a m'en remercier, mais mon cher cousin je n'ay aupres de toy d'autres armes que la priere, je ne te blâme point de donner tous les secours qui seroient en ton pouvoir a une famille que j'estime ainsi que toy sur ce que tu m'en as dit quoique sans doute avec prévention et que je sache assés que ce n'est point un parti convenable pour toy. Mais tu peux les aider de tous les secours que t'inspirera l'amitié sans demeurer avec eux et sans venir a un mariage précipité qui ne vous rendra heureux ni l'un ni l'autre. Si cette fantaisie ne sauroit se passer conserve la, mais attends que tes talents se soient assez perfectionné pour que vous puissiés vous flatter tous deux d'un état agréable. Il est assez ridicule deja que tu te propose d'épouser une fille de cet age qui n'est proprement qu'un enfant et qui n'est point encore assez formée pour entrer dans le monde. Ce ne peut être que les discours d'une mère rusée et qui est embarassée de ses enfants qui t'engagent et qui te fait fermer les yeux sur touttes les choses que tu devrois considérer avant de faire une action aussi importante que celle-la et qui peut avoir des suite si embarassantes. Si tu as quelque confiance et quelque amitié pour moy ne refuses pas les conseils dictés par une véritable amitié. Sors de cette maison, éloigne-toy de la ville, mais fais-le sans avertir et ne t'expose point aux reproches et aux criailleries de cette mère qui t'a si bien séduit et que tu n'aurais ni le courage ni la force de supporter. Les commencements seront peut-etre amers pour toy, mais bientost ton esprit reprendra assés de force pour juger lui-meme solidement de ce que tu devras faire. Alors si tu continues d'etre dans cette même pensée, je ne t'opposerai plus rien pour t'en détourner. Je ne desire en aucune façon te priver de ce qui peut te faire plaisir, mais je te demande en grâce de te donner le temps de te perfectionner et de ne pas te perdre au milieu de ta course. Rends toy habile homme et alors on te pardonnera tout ce que tu voudras faire pourvu que je sois assuré que tu pourras te faire un sort agréable, c'est tout ce que je demande; de la ville ou tu seras, tu peux aider ou secourir cette famille a qui tu prends intérest, mais absolument ny reste point ni même dans l'état du pape jusqu'à ce que tu sois tout à fait formé. Cette demoiselle trop jeune peut fort bien attendre et même le doit pour son propre bonheur : puisque de tes talents dependra son bien ou mal etre. Je suis faché d'etre obligé de te dire qu'il te manque encore quelque chose pour etre habile homme, mais je te le dis en amy et pour ton bien. Je m'embarasse moins de sçavoir qui tu épouse que de te sçavoir habile homme. Tu le peux, mais pour cet effet il faut rompre ou suspendre cet engagement qui t'a empeché de presque rien faire pendant tout le temps que j'ay été a Rome. Tu ne peux point travailler tranquile dans cette maison, sors en, laisse y plutost tout ce que tu y as, c'est une bagatelle en comparaison de l'embarras ou tu te vas mettre. Vas à Naples plutost, enfin fais-toy un habile homme je te le repete, adieu

mon cher amy, reflechis bien, décide-toi promptement, je suis de tout mon cœur ton serviteur et amy. C. N. Cochin.

« Je ne t'écris cecy qu'en supposant que la nouvelle est vraye. »

A Monsieur,

Monsieur Belle,

Peintre, place Barberini, à Rome.

(Collection de M. Boilly.)

Et lorsque Belle, au bout de dix ans de séjour en Italie, revient en France en 1775, et qu'il est nommé à la place d'inspecteur des travaux d'art aux Gobelins, une place qu'il doit garder trente ans, Cochin lui écrit ce billet pour le sauvegarder dans tous ses droits : « Tiens cecy secret. Cousin et amy je te prie de me mettre par écrit quels sont les droits qu'avoit ton prédecesseur, du moins ce que tu en as ouï dire, c'est-à-dire de combien de pièces ton logement présent est composé et quelles sont-elles, quelles sont les pièces qu'on en a extraittes pour la veuve Chatelain, combien tu as de jardin a toy, et quels droits tu as appris que tu peux avoir sur les autres, enfin ce que tu as appris des droits que te donne ta place même si tu le sçais, quelle somme M. Chatelain avoit pour être professeur du modele aux Gobelins. Si tu peux sur le champ me répondre par ce même porteur, je te serai oblige. Si par hazard il y avait quelque impossibilité qui t'empêcha de me repondre snr le champ, il seroit necessaire du moins que j'eusse ta réponse avant quatre heures aujourd'huy, je veux tacher de te faire assurer tous tes droits de telle manière que personne ne puisse te les contester. Bien des amitiés à ta chère épouse. Je suis de tout mon cœur ton serviteur et amy. *C. Cochin.* Ce 24 octobre 1755. » (Autographe possédé par nous.)

E. ET J. DE G.

UN DESSIN DU POUSSIN

BACCHUS ET ARIANE

De Chantelou, conseiller et maître d'hôtel de Louis XIV, était un amateur jaloux qui aurait voulu que pour lui seul Poussin fît des toiles excellentes. Arrivait-il au maître de réussir un tableau qui ne lui était pas destiné, il se croyait en droit de se plaindre; et bien lui en a pris, puisque c'est un reproche de cette nature qui nous a valu la lettre superbe dans laquelle Poussin a si admirablement défini les convenances que tout peintre doit s'efforcer de mettre entre son sujet et le style de ses figures. « Si le tableau de *Moïse trouvé dans les eaux du Nil*[1] (probablement le tableau du Louvre exposé sous le n° 416), que possède M. Pointel, vous a charmé lorsque vous l'avez vu, est-ce un témoignage pour cela que je l'ai fait avec plus d'amour que les vôtres? Ne voyez-vous pas bien que c'est la nature du sujet et votre propre disposition qui sont cause de cet effet, et que les sujets que je traite pour vous doivent être représentés d'une autre manière? C'est en cela que consiste tout l'artifice de la peinture. Pardonnez ma liberté si je dis que vous vous êtes montré précipité dans le jugement que vous avez fait de mes ouvrages. Le bien juger est très-difficile, si l'on n'a, en cet art, grande théorie et pratique jointes ensemble : nos appétits n'en doivent point juger seulement, mais aussi la raison. C'est pourquoi je vous soumettrai une considération importante, laquelle vous fera connaître ce qu'il faut observer dans la représentation des sujets que l'on traite. »

« Nos braves anciens Grecs, a-t-il dit, inventeurs de toutes les belles

1. Lettre du Poussin à de Chantelou, 24 novembre 1647.

choses, ont trouvé plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets. Ici, cette parole « mode » signifie proprement la raison, ou la mesure et la forme dont nous nous servons pour faire quelque chose; laquelle raison nous astreint à ne pas passer outre certaines bornes, et à observer avec intelligence et modération, dans chacun de nos ouvrages, l'ordre déterminé par lequel chaque chose se conserve en son essence.

« Les modes des anciens étant une composition de plusieurs choses mises ensemble; de la variété et différence qui se rencontrent dans l'assemblage de ces choses naissaient la variété et la différence des modes; tandis que de la constance dans la proportion et l'arrangement des choses propres à chaque mode procédait son caractère particulier, c'est-à-dire sa puissance d'induire l'âme à certaines passions. De là vient que les sages anciens attribuèrent à chaque mode une propriété spéciale, analogue aux effets qui l'avaient vu produire. Ils appliquèrent le mode dorien aux matières graves, sévères et pleines de sagesse; le mode phrygien, au contraire, aux passions véhémentes, et par conséquent aux sujets de guerre : j'espère, avant qu'il soit un an, peindre un sujet dans ce mode phrygien. Ils voulurent encore que le mode lydien se rapportât aux sentiments tristes et douloureux; le mode hypolydien aux sentiments doux et agréables ; enfin ils inventèrent l'ionien pour peindre les émotions vives, les scènes joyeuses, telles que les danses, les fêtes, les bacchanales. »

Si, après avoir lu cette page, nous nous rendons au Louvre pour analyser les œuvres du Poussin, nous nous convaincrons aisément que cette lettre ne fut pas seulement une excuse heureuse, mais l'expression sincère de sentiments réfléchis. En repassant la longue série de ses peintures on remarquera en effet que dans les scènes religieuses Poussin, s'inspirant du mode dorien, a donné à ses figures des corps trapus, solides, fermes, comme pour rendre sensible le caractère sévère et immuable de la religion, et qu'il se plaisait à particulariser ses apôtres par l'accentuation de certains détails physiques pour les enlever aux régions abstraites du mysticisme et en faire des hommes. Dans les bacchanales, au contraire, où le sentiment ne peut intervenir pour relever la créature livrée aux plaisirs matériels, où le peintre, en voulant être trop réel, tombe facilement dans un sensualisme grossier et repoussant, Poussin s'est bien gardé d'appuyer sur les formes de ses personnages et de les individualiser par une pointe de familiarité. Loin de suivre l'exemple tracé par Rubens pour exprimer l'exubérance de la vie, il n'a pas représenté le satyre, le faune ou la nymphe avec un corps déformé

par la débauche, chargé de grosses apophyses, de chairs graisseuses et surabondantes. Il en a fait des êtres impersonnels, dont les formes sveltes et allongées n'offensent pas les regards pudiques, n'offrent aucun aliment aux appétits sensuels et n'éveillent en nous d'autres idées que celles d'élégance et de grâce. Que notre lecteur jette les yeux sur le croquis de Bacchus et Ariane qui accompagne ces lignes, et il verra comment Poussin a su transporter dans ses figures les principes du mode ionien qu'il croyait convenable à la représentation de son sujet. Cette superbe composition, œuvre de sa jeunesse, lui a été inspirée par un passage de l'*Art d'aimer* d'Ovide que nous reproduirons ici pour montrer combien Poussin, dans ses interprétations des poëtes de l'antiquité, se tenait près de ses modèles. « Ariane errait éperdue sur la plage déserte de l'île de Naxos, toujours battue par les flots. A peine échappée au sommeil, vêtue d'une simple tunique, les pieds nus, la chevelure en désordre et le visage baigné de larmes, elle demandait le cruel Thésée aux flots sourds à ses cris : elle criait et pleurait à la fois, et ses pleurs et ses cris, loin de nuire à sa beauté, la rehaussaient encore. Déjà, se frappant le sein d'une main impitoyable : « L'ingrat est parti, disait-elle; que vais-je devenir? » A ces mots, le bruit des cymbales retentit le long du rivage, et le tambour, que battent des mains frénétiques, réveille les échos. Elle tombe de frayeur; ses dernières paroles expirent sur ses lèvres, et tout son sang a fui de ses veines glacées. Les bacchantes échevelées paraissent d'abord; puis les satyres, légère avant-garde du dieu : vient ensuite, sur son âne, Silène, vieillard toujours ivre, pouvant à peine garder son équilibre, et se cramponnant à la crinière de sa monture. Tantôt poursuivant les bacchantes, tantôt poursuivi par elles, inhabile écuyer, il frappe d'une houssine son coursier aux longues oreilles, et tombe bientôt le nez en avant. Alors, les satyres de crier : « Lève-toi, lève-toi, père Silène! » Mais voici le dieu; son char, couronné de pampres, est traîné par des tigres, qu'il guide lui-même avec des rênes d'or. Pâle d'effroi, Ariane ne songe plus à Thésée; ses lèvres sont muettes; trois fois elle veut fuir, trois fois la frayeur lui en ôte la force; elle frissonne comme l'épi stérile agité par le vent; elle tremble comme le frêle roseau du marais. Le dieu lui dit alors : « Bannis toute crainte; tu vois en moi un amant plus fidèle que Thésée. Fille de Minos, tu seras l'épouse de Bacchus. Nouvel astre du ciel, que le ciel soit ta récompense, et que l'étoile crétoise serve de phare au marin égaré sur les flots. » Il dit, et, sautant de son char, dont les tigres auraient pu effrayer Ariane, il pose le pied sur cette plage qui semble s'incliner sous ses pas, et enlève Ariane dans ses bras. Comment eût-elle résisté? Un dieu n'est-il pas tout-puissant? Le cortége de

ARIANE ET BACCHUS

ARIANE ET BACCHUS

Bacchus fait entendre les chants d'hyménée; l'écho répète : Évohé! Évohé! et sur la couche sacrée le dieu et sa nouvelle épouse consomment le sacrifice nuptial. »

Ce passage d'Ovide, fidèlement suivi par Poussin, remplacera avantageusement la description que nous pourrions donner du dessin tracé légèrement à la sanguine, repris à la plume dans les contours et modelé au pinceau. Des traces fort apparentes de mise au carreau sembleraient indiquer que cette composition a été peinte par Poussin; mais c'est en vain que nous avons cherché dans les livres et dans les recueils de gravures l'indication du tableau : espérons qu'un de nos confrères sera plus heureux.

ÉMILE GALICHON.

DE L'HOMMAGE

D'UN

TABLEAU DE PAUL VÉRONÈSE

QUE FIT

A LOUIS XIV LA RÉPUBLIQUE DE VENISE

EN 1664

Ce ne serait pas une malencontreuse entreprise que celle d'un curieux se mettant à la recherche des sources authentiques écrites, relatives à la provenance des principaux tableaux qui, au XVIe siècle, sous François Ier, et au XVIIe, sous Louis XIV, ont formé le *Cabinet des Peintures du Roi*. Tel de ces objets d'un si grand prix, tel de ces beaux ouvrages, ne sont point arrivés aux mains royales sans avoir occasionné plus d'un échange de lettres courtoises entre souverains, nécessité plus d'une instruction de secrétaire d'État à quelque ambassadeur, exigé enfin plus d'un mémoire de surintendant des bâtiments à ses commis et messagers expédiés, qui en Italie, qui dans les Flandres, qui en Allemagne, au pourchas de ce grand gibier.

La *curiosité* — elle est aujourd'hui bien à la mode — aurait sur cet article toute une campagne nouvelle à faire, campagne que lui a du reste préparée d'une façon pleine d'attrait le savant marquis de Laborde avec son livre de la *Renaissance des arts à la Cour de France*. Gaye et son *Carteggio*, Gualandi et ses *Memorie*, D'Arco et ses *Documenti Mantovani*, Sainsbury et son *Rubens artist and diplomatist*, Dumesnil et ses *Amateurs français et italiens*, le bibliophile Jacob et sa *Revue trimestrielle*, Sensier

et sa *Rosalba*, les modernes annotateurs de Vasari et leur édition *meritevolissima*, la *Gazette* et ses trésors d'érudition si variée, M. de Montaiglon et ses collaborateurs aux *Archives de l'art français*, — que ceux de qui j'omets les noms et les titres me pardonnent! — seraient les bons conseillers et guides sûrs de la curiosité de celui qui se voudrait engager dans cette agréable étude. Il n'y aurait point à tirer d'une telle besogne une gloire bien grande; mais à qui se sentirait assez modeste pour ne point prétendre à d'autre récompense qu'à quelque gratitude de la part de lecteurs érudits, et peut-être à l'honneur d'être cité quelquefois par des auteurs consciencieux, j'en conseillerais l'entreprise et lui souhaiterais qu'il la menât à bonne fin avec ferveur et passion. Voici un chapitre inédit qui est du ressort de ce genre d'études et de recherches. J'en ai tiré le matériel de divers registres de la sérénissime Venise : c'est une information dressée par mes soins à l'endroit d'un tableau capital du brillant Véronèse offert au roi Louis XIV par l'État Vénitien, en l'an de grâce 1664.

A cette époque, Colbert aidant, le nombre des peintres du Cabinet du Roi allait s'accroissant de jour en jour, et, par la beauté et la variété des chefs-d'œuvre déjà réunis, ce Cabinet commençait à mériter ce grand renom qui lui a valu un rang si noble parmi les plus glorieuses collections du monde. Le grand ministre à qui l'industrie, le commerce et la marine de la France ont dû de prendre un essor si louable, n'ignorait pas combien il importe à la majesté royale de ne pas éloigner d'elle la pompe, le lustre et l'éclat des arts; même il estimait qu'à cet endroit la personne royale devait se répandre non-seulement en conseils, propos et discours, mais en marques de protection, en témoignages d'encouragement et en volontés, ordres et commandes empreints de munificence[1]. Louis XIV, à cet égard, était d'ailleurs docile, surtout en ces premiers ans de sa toute-puissance où, pour le bonheur des peuples, il n'avait pas encore subi la maussade et désastreuse influence de la revêche conseillère qui fut la dame de Maintenon. Colbert, donc, avait déjà acquis, avant l'année 1664, pour l'honneur du Cabinet des peintures, toute la galerie du Cardinal[2] et la plus grande part de la collection Jabach; mais

1. Attendons avec patience la suite et la fin de l'admirable publication, la *Correspondance générale de Colbert*, à laquelle travaille depuis plusieurs années M. Pierre Clément!

2. On sait qne le cardinal Mazarin avait fait beaucoup acheter à la vente de la galerie du Roi d'Angleterre. Voyez les *Inventaires des biens meubles* du Cardinal, publiés par Monseigneur le duc d'Aumale, ouvrage des plus intéressants à consulter; puis sur les provenances de la galerie dudit Roi d'Angleterre, voyez aux *Appendices*

ne bornant point à ces acquisitions son ambition d'amateur pour le compte du roi, il s'informait et interrogeait par tous côtés, sur les facilités et moyens d'attirer à soi, ou plutôt au souverain, des ouvrages de tel ou tel grand et célèbre peintre qu'il ne voyait pas encore représenté par un chef-d'œuvre dans une aussi *magistrale* assemblée. De là, nombre de lettres dirigées, en divers pays, à des mandataires chargés d'instruire la curiosité du ministre.

Or, malgré tant d'œuvres des écoles d'Italie réunies chez le roi de France, il était remarquable qu'en cette année 1664 Sa Majesté ne possédât encore aucun *Véronèse*. Le goût de Colbert ne pouvait assurément constater sans regret et déplaisir une semblable lacune parmi les peintures du cabinet du monarque. Aussi, dès qu'il eut appris que d'opulents acquéreurs s'étaient jà mis en besogne pour obtenir des moines d'un couvent vénitien (*Servi della Madonna*) la cession d'un tableau très-renommé de ce maître sis en leur réfectoire, il entreprit des démarches actives pour être satisfait. D'après un inventaire des objets mobiliers de ce grand cloître[1] rédigé en 1612, nous voyons que cinq tableaux peints ornaient les parois des murs dudit réfectoire, les *Deux Samaritaines*, la *Femme adultère*, le *Fils prodigue* et la *Cène du Seigneur chez Simon le pharisien*[2]. Ce dernier, fort bel ouvrage du Paolo Caliari Veronese, fut le tableau convoité par Colbert, et l'objet de la négociation dont nous offrons ici le récit appuyé de preuves indubitables. Ajoutons aussitôt, pour accroître l'intérêt de cet *historique*, que cette peinture, jadis de tant d'éclat, fait encore partie de l'actuelle collection du Louvre, inscrite au n° 104 de l'École italienne[3], non toutefois sans avoir subi les graves préjudices du temps, des manipulations, des déplacements et autres funestes engins de dépérissement.

L'évêque de Béziers, Pierre de Bonzi, était alors ambassadeur pour le roi près la république de Venise. Sa Majesté et son secrétaire d'État pour les affaires étrangères lui donnèrent commission, chacun par une lettre spéciale du 9 juin, de faire office auprès de la Seigneurie pour

du livre *Rubens artist and diplomatist*, etc., par Sainsbury, la correspondance de Daniel Nys, Nicolas Lasnier, etc., avec lord Dorchester, enfin notre premier article sur la *Négociation de la vente du duc de Mantoue*, 1627-1628, dans la *Raccolta Veneta*, etc.; 3e livraison, 1866.

1. Cet ordre des *Servi della Madonna* fut établi à Venise en 1316. Leur église, dont on ne peut plus voir aujourd'hui que des ruines, fut terminée au xve siècle et consacrée en 1491. Fra Paolo Sarpi, penseur profond, écrivain illustre, appartenait à cet ordre.

2. Archives de Venise. MANI-MORTE. *Santa Maria de' Servi. Inventario* 1612.

3. Voyez *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée impérial du Louvre*, par F. Villot. 1859, page 61.

obtenir d'elle la permission de traiter de l'acquisition d'un tableau de Paul Véronèse avec le prieur du couvent des *Servi*[1]. La rencontre de la lettre du roi et de celle de M. de Lionne, son ministre, a échappé à toutes mes recherches; mais la date de l'expédition du message est néanmoins certaine, d'après la réponse de l'ambassadeur, le 2 août suivant. Cet avis de demander une licence de l'État pour traiter de la cession d'une œuvre de peinture possédée par un tiers a de quoi surprendre dès l'abord; mais il est bon de prévenir toute surprise en rappelant que le gouvernement de cette République avait promulgué des décrets concernant les couvents, parmi lesquels il en était de fort sévères destinés à empêcher la vente et par conséquent la sortie des ouvrages d'art qui, tout en étant le bien des moines, étaient l'honneur de l'État. Des inventaires dressés en temps utile, renouvelés par ordre, étaient, à toute occasion, soumis à l'examen et à la vigilance de magistrats élus par le sénat et ayant qualité de *provveditori soprà li monasteri*. Sans cette loi, gênante pour la liberté des transactions, mais excellente pour la conservation de si grands et nombreux ouvrages, il est permis de dire qu'au XVIIIe siècle, avec la facilité de mœurs et la corruption des coutumes qui s'établirent à Venise, la brillante république eût vu disparaître du plus grand nombre des couvents et des églises les trésors d'art de tout genre convoités par l'étranger. Nous possédons à cet égard de nombreux et irréfragables documents.

Monsieur de Béziers, obéissant aux ordres du roi, se rendit, à la date du 3 juillet, au palais ducal et adressa sa demande à la sérénissime compagnie dans ces termes aussi simples que précis :

Prince Sérénissime, Très-Illustres et Excellentissimes Seigneurs,

La réputation du tableau de Paul Véronèse qui se trouve dans le réfectoire des *Servi* de cette ville ayant fait naître dans l'esprit du Roi le désir d'en proposer l'achat, je supplie Votre Sérénité, d'après l'ordre que j'ai reçu de Sa Majesté, de bien vouloir permettre à ces moines de me le céder. Je donne l'assurance à Votre Sérénité que le Sénat, par cette marque de bienveillance, fera le plus grand plaisir à Sa Majesté[2].

1. Ce Bonzi était de Florence, né en 1631, neveu de Clément de Bonzi, évêque de Béziers, au titre et à la qualité duquel il succéda en 1659. Il fut d'abord à Paris résident pour le grand duc de Toscane, puis servit le Roi de France pour ses ambassades. Ce fut lui qui traita la négociation du mariage de Marguerite-Louise d'Orléans, sœur de la Grande Mademoiselle, avec le prince de Toscane, en 1662. Il arriva ambassadeur de France à Venise en décembre 1662, avec lettres de créance du 14 septembre. De Venise, en 1655 (janvier), il passa en Pologne et puis en Espagne. Il mourut archevêque de Narbonne, à Montpellier, le 11 juillet 1703.

2. Archives de Venise. CANCELLERIA SECRETA. *Esposizioni Principi*, 1664. 3 luglio, page 52 t°.

A quoi le Doge, qui jamais ne s'engageait par une réponse précipitée, répondit à l'ambassadeur :

Ces Seigneurs feront sur cette instance leurs réflexions, avec l'intention de correspondre aux désirs de Sa Majesté.

M. l'évêque de Béziers, ayant épuisé les autres motifs qui l'avaient conduit à cette audience, et s'étant retiré, la question fut, selon l'usage, portée du *Collegio*, c'est-à-dire du Conseil, au Sénat, séance tenante. Ce corps délibérant fit, comme on va le voir par les trois décrets suivants, acte de la plus grande courtoisie à l'endroit du Roi de France. Sur 129 votants, dont deux bulletins contre, et dix-neuf nuls, c'est-à-dire à la majorité absolue de cent et huit voix, il fut décidé dans la teneur et formule ci-dessous :

Qu'immédiatement, par les soins des Sages [1] du Conseil on fasse savoir aux Pères du couvent de *Santa Maria de' Servi* que la volonté du Sénat est la suivante : Le tableau de la main de Paul Véronèse existant en leur réfectoire sera consigné à qui sera envoyé de la part de ces mêmes Sages pour le recevoir et le faire tenir à l'ambassadeur de France, au nom de l'État. Et les *Provéditeurs aux Monastères* seront chargés de faire connaître par écrit ce qu'il serait convenable d'assigner aux Pères susdits en compensation dudit tableau. Le supérieur du couvent sera mandé au *Collegio*, et le Sérénissime Prince lui donnera le plus sérieux avis de n'avoir à recevoir de qui que ce soit aucune rémunération, sous peines rigoureuses en cas d'infraction.

Autre décret :

Qu'il soit pareillement ordonné que les chefs du Conseil des Dix aient à prendre telles mesures qu'ils jugeront convenables pour que les Pères susdits n'aient à recevoir aucune rémunération d'aucun genre au sujet du don de ce tableau.

Autre décret :

Que, par un secrétaire ordinaire de la chancellerie Ducale, ce soir, il soit donné à lire à l'ambassadeur de France ce qui suit : « Monsieur l'ambassadeur, le Sénat, ayant connu le désir de Sa Majesté à l'endroit du tableau de Paul Véronèse qui est au monastère des *Servi*, et, souhaitant de témoigner au Roi toute sa déférence, nous le ferons tenir à Votre Seigneurie, afin qu'il soit offert et présenté de notre part à Sa Majesté, comme un témoignage, bien que faible, du désir où nous sommes de la savoir toujours satisfaite [2]. »

Enfin, pour en finir avec cette journée du 5 août, disons que ce

1. *Savii del consiglio*, c'est-à-dire les *ministres*. Pour l'explication des magistratures vénitiennes, voyez *Tentori*.

2. Pour le texte original de ces trois décrets, voyez ARCHIVES DE VENISE, *Senato, Corti*, 1664.

même Sénat, s'adressant au seigneur Alvise Sagredo, ambassadeur de la République à Paris, lui disait par la plume du secrétaire, rédacteur de la dépêche :

. . . . . .

« Vous remarquerez aussi la demande qui nous a été faite, et le désir exprimé pour qu'il soit accordé aux Pères du couvent des *Servi* de vendre un tableau convoité par le Roi. Nous avons répondu aux vœux de l'ambassadeur sur ces divers points. Ces informations pourront vous servir au besoin pour démontrer, selon l'occasion, le désir que la République a de correspondre à tous les souhaits de Sa Majesté [1]. »

Ce simple avis révèle l'intérêt politique du cadeau. Mais, le laissant à part, suivons l'ordre des faits, selon que nos investigations nous les ont fait rencontrer. Voilà donc les chefs du Conseil des Dix chargés d'aviser aux précautions à prendre pour qu'aucune récompense d'aucun genre ne soit acceptée par aucunes mains dans le couvent. Ces chefs du Conseil, par un arrêté du 7 août [2], conviennent de passer ce soin aux Inquisiteurs, comme ayant jusques alors été chargés de mesures de ce genre. Le père prieur fut appelé le 8 au matin devant le grave tribunal, et, si j'en juge par les propres paroles avec lesquelles il a consigné cet événement sur le livre *dei partidi* du couvent, on peut conclure qu'il avait bien *entendu* l'ordre de messieurs les Inquisiteurs.

Aujourd'hui, 8 juillet 1664,

Moi, frère Jean-Baptiste Adorni de Venise, prieur du couvent des *Servi* à Venise, fus appelé au matin de ce jour devant le tribunal des Excellentissimes Seigneurs Inquisiteurs d'État; un décret me fut lu, émané de ces Excellences, et l'ordre me fut intimé de le notifier aux religieux du monastère. Ce décret est de la teneur suivante : « Que nous ne pourrons recevoir de M. l'Ambassadeur de France ni argent ni quoi que ce soit, et non-seulement de lui ambassadeur, mais d'aucun de ceux que l'on pourrait supposer être commis à nous faire un don par ordre de la Couronne de France. Et l'exécution de ce décret me fut prescrite sous peine des plus graves châtiments pour les transgresseurs, quels qu'ils fussent dans ce couvent.

Ce matin (ajoute le prieur, et comme pour se bien assurer qu'il a obéi sans retard aux Inquisiteurs), à la fin de la messe, après que nous eûmes dit les grâces, j'ai manifesté aux Pères de notre couvent le contenu dudit décret.

Moi, frère Jean-Bapt. ADORNI, *prieur* [3].

1. Archives de Venise, *Senato (Corti)*, 5 luglio 1664.

2. Archives de Venise, *Consiglio dei X*, 1664, 7 luglio. P. S. « Che la copia di capitolo contenuto in deliberatione del Senato de 5 corrente hora letto, trasmesso a Capi di q° consiglio delli Savii del Colleg° sia consignato alli Inquisitori di stato per quelle deliberationi che saranno stimate della loro prudenza e maturità proprie per l'adempimento della mente publica.

3. Archives de Venise, MANI-MORTE. *Santa Maria de' Servi.*

Quant aux *Provveditori soprà monasteri* chargés par le décret du 5 juillet de donner une information circonstanciée sur leur visite au couvent pour y examiner le tableau, leur lettre du 12 juillet met au jour tout l'accomplissement de leur commission :

Sérénissime Prince,

Nous, provéditeurs, chargés des monastères, exécutant avec la ponctualité voulue les commissions de Votre Sérénité désignées par le décret du Sénat du 5 courant, relatives au tableau conservé dans le réfectoire des moines des *Servi*, nous nous sommes rendus au monastère pour y voir ledit tableau, assistés des peintres Pietro della Vecchia et Liberi [1], qui l'estiment une des meilleures œuvres qu'aient faites Paul Véronèse. Quant au prix, ils disent que de semblables peintures s'estiment selon que le désir ardent des acheteurs les peut augmenter de valeur, et selon la condition opulente de qui les veut avoir, et surtout qu'il s'agit de princes. Les Pères nous ont rapporté qu'ayant été pressés autrefois par le seigneur Forseca pour le vendre au marquis Spinola, et par d'autres intermédiaires pour le duc de Mantoue et le cardinal d'Este, on leur avait offert jusqu'à dix mille ducats avec une copie de Guido Cagnazzo. Telles sont les informations que nous avons recueillies sur le tableau, et qui pourront servir de base aux délibérations de Vos Excellences pour ce qu'elles croiront convenable de faire. Nous n'omettrons pas de rappeler ici que, le tableau se composant de trois parties, les peintres cités plus haut étant d'avis qu'il pourrait souffrir dans l'opération de son déplacement, nous avons cru bien de laisser le soin de l'enlever à qui doit avoir le tableau. C'est là tout ce que nous avons à représenter à Vos Excellences pour l'accomplissement de notre devoir, nous remettant d'ailleurs entièrement à leur particulière prudence.

Donné le 12 juillet 1664.

Z. Donado, *proved.* A. Foscarini, *id.* Andr. Contarini, *id.* [2].

Le 19 juillet, le secrétaire Vincenti fut chargé par le sénat d'aller trouver l'ambassadeur de France et de lui faire part de l'avis donné aux peintres della Vecchia et Liberi pour ne pratiquer l'opération du déplacement du tableau que selon les ordres de Son Excellence. Il devait aussi le prier de se bien entendre avec ces peintres sur les dispositions qui seraient à prendre pour transporter le tableau et lui éviter dans ces mouvements tout préjudice. Le secrétaire rapporte ainsi la réponse de l'évêque de Béziers :

« Son Excellence me répondit que, à la première nouvelle de la faveur faite par la Sérénissime République à Sa Majesté, il avait écrit aux seigneurs de Lionne et Colbert, afin qu'ils ordonnassent eux-mêmes le mode de transport, et que, comme il avait proposé tant la voie de mer que celle de terre, il voulait, pour ce motif, attendre les

1. Voyez, sur les deux peintres vénitiens, le livre de Zanetti, *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche di Maestri Veneziani*, édit. de 1771, pages 379 et 385.

2. Archives de Venise, *Senato, filze*, 1664. Luglio.

ordres de la Cour; qu'aussitôt arrivés il en ferait part au *Collegio,* afin de s'entendre ensuite avec les peintres désignés; qu'il ne voulait point agir de son propre arbitre en une telle affaire, afin de ne mériter point de reproches dans le cas où le tableau n'arriverait pas à Paris en bonne condition. Après quelques paroles de compliment, je me retirai [1].

L'ambassadeur, en effet, n'avait pas manqué d'aviser le roi et le secrétaire d'État de la magnifique résolution du Sénat si bien faite pour complaire à Sa Majesté, et le 2 août, nous en trouvons la preuve dans un passage de sa dépêche à M. de Lionne :

Monsieur,

J'ay receu la lettre dont vous mavés honoré en date du 9 de l'autre mois, avec celle du Roy [2], touchant le tableau des *Servi,* que Sa Majesté avoit intention d'acheter, sur quoy je vous ay fait scavoir celle de la République de luy en faire present [3].

Et M. de Lionne lui écrivait le 9 du même mois ;

J'auray demain M. Sagredo à mon lever. Le Roy desire que vous fassiez par advance les remerciements de la République du beau present qu'elle luy a fait du tableau que Sa Majesté vouloit : cheter. Quand elle l'aura veu, je crois qu'elle mesme en remerciera ces Seigneurs par une lettre expresse [4].

De son côté, le même M. Sagredo, ambassadeur de Venise à Paris, rapportait à son gouvernement les petits bruits de la Cour au sujet du tableau. Il ne doutait pas en effet, et avec raison, que, si menus fussent-ils, ils auraient toujours quelque intérêt pour les donateurs. Dans sa dépêche n° 261, le 5 août, il raconte qu'étant allé, selon sa coutume, faire sa cour à M. de Colbert, il avait rencontré chez lui l'ambassadeur d'Espagne. Une conversation s'était engagée entre eux sur les affaires courantes, puis :

Pour finir, il me parla du tableau du Paolo donné par Votre Sérénité au Roi, et à ce propos me fit part de la satisfaction que Sa Majesté en avait manifestée avant-hier. Voici d'ailleurs ses propres paroles : « A vous, ambassadeur d'Espagne, qui vous donnez pour *Vénitien,* je veux vous dire comment la République, ayant appris le désir où j'étais d'avoir certaine peinture, me l'a tout aussitôt offerte. Véritablement (ajouta le Roi), telle n'était pas mon intention : j'avais seulement fait prier la République par mon ambassadeur d'autoriser certains religieux à me le vendre. » L'ambassadeur, qui savait quel était ce tableau de Véronèse pour en avoir jadis tenté l'achat au nom de l'Espagne, répondit au Roi que Sa Majesté ne se trompait point en lui donnant la qua-

1. Archives de Venise, *Esposizione Principi,* 1664, 19 luglio.
2. Nous n'avons pas rencontré cette lettre.
3. Correspondance de l'évêque de Béziers. Venise.
4. Corresp. de l'évêque de Béziers.

lité de *Vénitien*, car, par dévouement et affection, il s'était toujours montré tel à Sa Majesté; puis il affirma que la République, non-seulement avait donné dans cette occasion onze mille livres, par ce motif que c'était ce prix qu'il avait arrêté avec les Pères *Servi*, mais que de plus il n'y avait pas en Europe un plus beau tableau; qu'ainsi la République, ne négligeant point de se montrer obligeante, avait bien dignement placé le plus bel ouvrage qui se pût voir de ceux du grand homme qui l'avait peint. Le Roi ajouta : « En vérité, j'y attache le plus grand prix, et j'ai le plus vif désir qu'il me parvienne en bon état[1]. »

Dans la dépêche qu'il écrivit ensuite, le 12 août, l'ambassadeur, revenant sur ce sujet, dit que M. de Lionne lui en a beaucoup parlé, qu'il l'a remercié tout expressément, que le roi a été charmé du procédé, etc.; puis il ajoute avoir appris que lorsque le Cardinal légat lui avait offert les quatre tableaux apportés de Rome, Sa Majesté avait dit au maréchal de Gramont, qu'ils étaient beaux à la vérité, mais qu'il s'attendait à recevoir avec une indéfinissable plaisir le *tableau* de Venise, etc.

Pendant ce temps les ordres de la Cour parvenaient à l'évêque de Béziers, et du 1er au 6 septembre il s'était rendu à la Seigneurie pour y faire son compliment. Il en rendit ainsi compte au Roi :

Sire,

J'ai fait dans le *Collége* les remerciements de Votre Majesté pour le tableau que la République lui a donné. Le Doge me répondit que le Sénat souhaiteroit que toutes les testes qui y sont peintes fussent autant d'estoiles fixes qui influassent continuellement sur la personne sacrée de Votre Majesté toute la gloire et la prospérité qu'elle mérite suivant les vœux de la République. On le fera bien emballer pour le faire tenir à Votre Majesté le plus tost qu'il se pourra. Il est constant que c'est le chef-d'œuvre de Paul Véronèse, tenu pour tel par tous les connaisseurs, et qui ne pouvoit acquerir une plus grande estime qu'en fesant l'ornement d'une des maisons roiales de Votre Majesté[2].

Que le doge ait prononcé un aussi amphigourique compliment, je le garantis d'autant moins que je ne le trouve pas énoncé dans la réponse officielle à cette audience. Mais le fait importe peu; M. l'évêque de Béziers trouvait sans doute son compte à cette rédaction en faisant ouvrage de courtisan. Tout ce qu'on aurait pu lui demander eût été d'être un peu plus spirituel en faisant ainsi intervenir les *étoiles fixes* à propos du nombre des figures du tableau et de la gloire et prospérité royales.

Ce même jour d'audience, le Sénat députa de nouveau à l'ambassa-

1. Archives de Venise, *Dépêches de France*. Alvise Sagredo Amb., 5 août 1664. Cet ambassadeur vénitien, parti d'Italie à la fin de novembre 1662 pour se rendre à la cour de France, était arrivé à Lyon le 21 décembre. Il succédait à Alvise Grimani. Voyez ses dépêches : *Francia*, volumes 132, 133, 134.

2. Correspondance de l'évêque de Béziers, vol. IV. 1664, 6 septembre.

deur de France l'un des secrétaires ordinaires de la chancellerie, avec charge de lui lire le texte ci-joint :

Monsieur l'Ambassadeur, c'est avec un tout particulier plaisir que nous avons appris par la voix même de Votre Seigneurie la satisfaction du Roi au sujet de l'offre du tableau qui est dans le réfectoire des *Servi*. Le désir que nous avons qu'il arrive à la Cour en très-bon état correspond à celui de Votre Seigneurie. Les Religieux ont, en conséquence, reçu l'ordre de le lui livrer aussitôt qu'elle le demandera. Ainsi que déjà nous le lui avons fait savoir, comme nous désirons que tout soit effectué sous sa direction, les peintres Vecchia et Liberi ont eu l'ordre d'obéir aux commissions dont elle les chargera [1].

Suit un décret par lequel les *Provveditori soprà li monasteri* durent faire connaître de nouveau ces décisions au couvent des *Servi* et, de plus, prendre toutes informations sur la dépense qui serait à faire pour donner aux moines une autre peinture, propre à les dédommager de la perte du tableau donné au roi de France [2].

Le 20 septembre, les provéditeurs firent rapport sur la livraison du chef-d'œuvre : les peintres désignés d'office s'étaient rendus au couvent avec l'ambassadeur, le tableau avait été enlevé sans qu'il eût eu à souffrir aucun dommage (*senza lezione alcuna*)[3], et l'évêque de Béziers l'avait fait transporter au palais de l'ambassade. Quant au dédommagement à offrir aux bons moines, il n'en est dit mot à cette date, je n'ai rien trouvé dans la suite relativement à ce point important pour eux, de sorte que je ne serais pas éloigné de penser que ce qu'il y a eu de plus clair et de plus précis à leur compte aura été d'offrir au Dieu tout-puissant, pour le service duquel ils étaient moines, le sacrifice de ce bel et noble ouvrage du grand Véronèse, le tout pour le bon plaisir du roi très-chrétien.

Ainsi enlevé dans la première quinzaine de septembre, le chef-d'œuvre dut être expédié à M. Colbert par voie de terre le 23 du même mois. Rien ne nous fait défaut quant aux titres du départ : nous avons le passe-port de la seigneurie et la lettre d'envoi de l'ambassadeur à M. de Lionne. Voici cette dernière :

Monsieur,

Fesant partir demain le tableau que la République a donné au Roy par la voie de Basle, j'ay creu le devoir faire accompagner par mon secrétaire, afin qu'il en eût soin. Je l'adresse à M. Colbert, avec quelques autres hardes pour le service de Sa Majesté. Il

1. Archives de Venise, *Senato*, 1664, 6 settembre.
2. Id., ibid.
3. Id. *Esposizione Principi*, 1664, 20 septembre, page 90. Rapport des Procurateurs Donado et Al. Foscarini.

aura l'honneur de vous aller faire la reverence et de vous asseurer de la continuation de mes respects. Je le recommande à vostre protection et à vostre bonté ordinaire, et suis avec la dernière passion,

Monsieur, vostre très-humble et très-obeissant et très-obligé,

P. DE BONSY, *évêque de Béziers.*

A Venise, le 22 septembre 1664 [1].

Enfin dans une autre dépêche, le 27 septembre, M. de Béziers dit encore à M. de Lionne :

Le tableau du Roy est parti; cest sans contredit la plus belle chose qui feust en Italie. M. le marquis de la Fuentes, qui manqua de lavoir pour mil escuz, le verra, je m'asseure, avec joye, placé dans une des maisons roiales de Sa Majesté [2].

Du voyage du tableau en compagnie du secrétaire de M. de Béziers nous n'en avons rien appris : mais de son arrivée à Paris, nous en sommes informé d'abord par un fragment de la dépêche de l'ambassadeur vénitien, datée du 12 décembre :

1. *Correspondance* de l'évêque de Béziers, 1664. Quant au passe-port délivré par la Seigneurie, le texte s'en trouve ainsi consigné dans les registres du Sénat. (*Reg. Corti*, 1664, 20 septembre, page 205.) UNIVERSIS ET SINGULIS RAPPRESENTANTIBUS ET MINISTRIS AD QUOS LE NOSTRE LETTERE VENERINT. Sign. che espedendo verso Parigi l'Ambasciator della Maestà Christianissima il Signor di Monlière suo segretario per accompagnar un gran quadro comettemo a Rappresentanti et Ministri nostri di Lasciar passar liberamente, che senza alcun impedimento o ritardo il suddetto segretario con sue robbe armi e bagaglio prestandoli anco ogni aiuto e favore tale essendo la pubblica volontà.

2. *Correspondance* de l'évêque de Béziers, 27 septembre 1664. Ce même jour, M. de Béziers ne fut pas heureux dans la recommandation qu'il fit au roi et au ministre d'un sieur Partivalle, de qui il mandait un sonnet à Sa Majesté. La façon dont il le recommande et la manière dont il lui fut répondu sont assez curieuses pour que nous reproduisions l'un et l'autre document :

Sire, celluy qui a composé le sonet italien que j'envoye dans ma despesche est des plus estimez Poetes du siecle, et qui approche le plus du Tasse dans l'opinion de ceux de sa profession. Il fait un Poeme intitulé : *Tromba sveglante*, qui parle à tous les princes chrétiens; il s'appelle l'abbé Partivalle, Sicilien; c'est un personage digne de l'estime de Votre Majesté et des bienfaits qu'elle fait ressentir à ceux qui ont des qualitez extraordinaires. Il est à Venise, et sur les ordres que j'ay d'informer Votre Majesté du mérite des personnes hors du commun, j'ay creu luy devoir rendre compte de celluy qui est universelement considéré dans cet abbé.

Je suis avec la soumission que je dois, Sire, etc., etc.

A cette lettre pour la personne du Roi, M. de Béziers en joignit une autre pour celle du ministre, dans laquelle il disait :

« Monsieur,

« Ce que je mande de l'abbé Partivalle n'est pas un effet d'aucune sollicitation;

« Finalement, quant au tableau de Votre Sérénité, M. de Lionne ne m'en a rien dit encore, et je n'ai pas cru convenable de lui en parler. Mais j'ai su que le Roi l'a vu en sûreté et qu'il l'a goûté extrêmement. Sa Majesté a aussitôt commandé qu'il soit de nouveau roulé et qu'on n'en parle à personne. Comme il n'y a point en ce moment d'endroit convenable pour l'exposer en toute sa grandeur, Sa Majesté a résolu de lui donner place dans la Chambre royale des nouveaux bâtiments, et de l'exposer ainsi à l'improviste à la vue de tous. Elle a fait remettre deux cents doublons au secrétaire de l'Ambassadeur qui l'a accompagné, et qui, puis après, s'en est allé en Languedoc, à Béziers, pour les affaires privées de Son Excellence [1].

Quant au remercîment officiel, s'il se fit attendre, ce fut par ce motif que le Roi ne le voulut ordonner et même signer qu'après avoir vu ce beau présent de la République honoré de la place dont Sa Majesté le jugeait digne : ce qui, d'après les propres termes dont se sert Louis XIV, a dû avoir lieu le 31 décembre. Le 2 janvier, en effet, 1665, Louis XIV adressait à ses *grands amis* les Vénitiens la lettre suivante :

Très chers Grands Amiz, Alliez et Confederez. Le sieur Evesque de Beziers vous a, il y a long-temps, tesmoigné par notre ordre combien nous a esté agreable cette demonstration de vostre bonne volonté qui vous a convié, pour nous obliger, à priver Venise d'un de ses plus beaux tableaux du monde, et nous n'avons differé à vous en remercier nous-même que pour avoir lieu de vous en mieux exprimer notre ressentiment après avoir veu ce rare et si parfait original. C'est ce que nous n'avons peû faire que depuis trois jours seulement, et nous avons trouvé ce present si digne de la main qui le donne et de nostre curiosité que nous ne scaurions vous bien expliquer combien nous en sommes demeurez satisfait et à quel point nous estimons cette marque de vostre affection. Asseurez-vous cependant que la nostre est inalterable, et que nous ne laisserons échapper aucune occasion qui soit en notre pouvoir de vous en donner des preuves effectives, que nous ne l'embrassions avec joye et chaleur. Sur ce nous prions Dieu qu'il vous ayt, tres-chers grands amiz et alliez et confederez, en sa sainte et digne garde.

Escrit à Paris, le 2e jour de janvier 1665.

Vostre bon amy, allié et confédéré, LOUIS [2].

c'est pourquoy, si le Roy lui fait quelque grace, il en sera sans doute plus obligé qu'il ne s'y attend pas. »

Or voici la réponse du ministre à l'Ambassadeur :

« J'ay leu au Roy les sonnets de l'abbé Partivalle, et quoy que le premier fasse cognoistre qu'il est la production d'un bel esprit et d'une plume délicate, je n'ay pas trouvé Sa Majesté *eschauffée* à le mettre au nombre des Illustres à qui il a dû donner des marques de son estime. »

Le mot *eschauffée* n'est-il pas adorable en cette occasion ? Il se perd tous les jours de ces vocables heureux et tout expressifs de notre vieux langage. Si aujourd'hui on venait à dire du souverain que Sa Majésté ne s'est pas *eschauffée* à mettre au nombre des Illustres tel poëte de menue qualité, les censeurs inclineraient sans doute à penser que l'on a voulu manquer de respect au monarque.

1. Archives de Venise, *Dépêches de France,* vol. 135, 12 décembre 1664. Paris.

2. Et plus bas : « Signé DE LIONNE. » — Et au dos : *A noz tres chers et grand*

Ce message royal, arrivé à Venise le 17 ou le 18 janvier, ne fut pas présenté à la Sérénissime Seigneurie par la personne de l'ambassadeur, mais plus simplement par celle du consul. L'évêque de Béziers, en effet, avait reçu en décembre, au même temps que ses lettres de rappel, de nouvelles lettres de créance pour aller en qualité d'ambassadeur en Pologne, et, bien qu'il fût encore à Venise le 19 janvier, jour où le consul eut audience pour la remise du message, il avait cependant, à cette date, cessé ses fonctions auprès de la République, dont il avait pris cérémonieusement congé six jours auparavant[1].

Ainsi se termina le *cérémonial* et ainsi finit l'*histoire* de l'hommage fait au roi Louis XIV par la République des Vénitiens. Il nous reste à dire avec exactitude quel est le sujet de ce bel ouvrage tant admiré et goûté avant d'être en l'état où il est aujourd'hui, c'est-à-dire fort méconnais-

amis, alliez et confederez les Duc et Seigneurie de Venise. Archives de Venise, *Lettere dei Principi,* et *Esposizione Principi.* Dans ce dernier registre se trouve rapportée l'audience du Consul.

1. La lettre royale qui accrédite cet évêque ambassadeur en Pologne est du 26 décembre 1664. Il fit ses adieux à la Seigneurie le 13 janvier 1665, et celle-ci lui rendit le compliment le lendemain 14 en lui envoyant des pièces d'argenterie de la valeur de 400 écus et une chaîne d'or de 300. Cet évêque-ambassadeur avait tenu assez bonne maison à Venise, où il avait un personnel fort honorable. Voici le relevé des gens de la suite et service : un maître de chambre, deux secrétaires, un sous-secrétaire, deux ecclésiastiques, un escuyer, un maître d'hostel, deux valets de chambre, un tapissier, un chirurgien, quatre pages, deux petits Turcs, huit valets de pied, deux Suisses, deux cuisiniers, un ayde de cuisine, deux someliers et huit gondoliers. Cet étalage n'empêcha pas qu'il fût décrié à la Cour de France comme n'ayant point eu assez d'éclat dans sa dépense pour sa qualité d'ambassadeur. Sa lettre du 20 décembre 1664 à M. de Lionne est à cet égard curieuse. Il ne craint pas de dire au ministre que la satisfaction que le Roi lui témoigne en le nommant en Pologne a été modérée par la malice de ceux qui ont faussement débité qu'il épargnait son revenu. Il accuse les Italiens de la galerie du Louvre d'une épouvantable jalousie, parce qu'il se distinguait de leur vie par ses actions et par sa naissance. Il estime que depuis soixante-dix ans aucun ambassadeur à Venise n'a vécu avec plus d'éclat ni fait plus de dépense pour les meubles, pour la table, pour les livrées, pour la magnificence des gondoles, etc. Il a été plutôt prodigue. On peut interroger ses banquiers à Lyon. Depuis son départ de Paris, ses dettes se sont augmentées de 26,000 écus et son revenu a été diminué de 7,000 par an. Il y a cinq ans qu'il est évêque; ses bulles lui ont coûté 30,000 livres. Son sacre, sa vaisselle, ses meubles, ses voyages, ses emplois continuels justifient ses dépenses, et, sans craindre de passer pour homme de désordre, il avoue devoir 60,000 livres. Les gondoles, qui ont servi au premier rang chez ses prédécesseurs, ont tenu le dernier parmi les siennes. Sa première gondole lui coûte 5,000 livres et l'ameublement de sa chambre d'audience 2,000 écus. « Il faut bien, monsieur, que je me loue moi-mesme, puisque, m'étant (dit-il) contenté de faire ce que je debvois et de laisser ce soin aux autres de le dire, j'ay esté mal servi. »

sable. J'ignore comment le sieur Bailly, garde des peintures du Roi, s'exprime sur le compte de ce *Véronèse* dans l'inventaire général qu'il a dressé l'an 1710; mais, à ce défaut, je supplée aisément, si je consulte le catalogue raisonné fait sur l'ordre de S. M. en 1752 par le sieur Lépicié, historiographe de l'Académie royale de peinture, à qui M. de Tournehem, directeur général des bâtiments, en avait fait la commande. Voici à peu près la description résumée qu'il donne :

La Pénitence ou la Magdeleine aux pieds de Jésus-Christ chez Simon le pharisien. Ce tableau a 14 pieds 5 pouces de haut et 30 pieds 1/2 de large. Il est peint en trois morceaux, et fut donné au Roi par la République de Venise. Figures grandes comme nature. A été gravé par Valentin Le Febvre. Cette grande composition est divisée en deux groupes principaux partagés par l'entrée d'un salon, enrichie de colonnes et de deux buffets.

1er groupe. — A la droite du tableau, et sur le second plan, Notre-Seigneur et Simon le pharisien occupent les premières places d'une table en forme de fer à cheval. La Magdeleine, prosternée aux pieds de Jésus-Christ, les arrose de ses larmes et les essuie avec ses cheveux. Son expression et son attitude font sentir la contrition parfaite. C'est le triomphe de la grâce.

Simon est vu par le dos. Scandalisé de ce qui se passe, il regarde le Sauveur et lui marque son indignation. Jésus-Christ prévient sa pensée et paraît, par son geste, lui rapporter la parabole du créancier et du débiteur. Autres pharisiens présomptueux.

Au devant de ce groupe, une grande femme debout, qui fait contraste avec les autres figures, ordonne l'arrangement du festin et reçoit un plat qu'un nègre lui présente pour le placer sur la table. Plus bas, un paralytique, se traînant à peine sur les genoux, implore la charité du maître de céans; un gros chien est auprès de lui.

2e groupe. — Du côté opposé est une autre table de même forme que la première. Un homme vêtu de pourpre, et la tête couverte d'une calotte rouge, occupe la place principale; il paraît répondre aux objections et expliquer avec charité l'action de la femme pécheresse.

Les Apôtres, mêlés avec les amis de Simon, sont à la gauche de ce personnage, et à la variété de leurs expressions on reconnaît les différents sentiments dont leur cœur est affecté. Toutes les figures de ce second groupe sont assises, ainsi que celles du premier. Aussi le peintre, pour balancer sa composition, a encore placé sur le devant une femme debout, appuyée contre une colonne; elle tient son enfant et avance la tête avec vivacité pour ne rien perdre de la conversation. Le fond représente des spectateurs, une magnifique architecture et deux anges tenant un rouleau [1].

1. Dans sa *Notice des tableaux du Louvre,* M. Frédéric Villot, moins explicite que le sieur Lépicié pour la partie descriptive, rapporte néanmoins l'inscription qu'a omise son devancier. « On aperçoit, dit-il, dans le fond de riches édifices dont les balcons sont couverts de spectateurs. Deux anges, dans les airs, portent une banderole sur laquelle on lit : Gaudium in cœlo super vno peccatore pœnitentiam agente. » Les détails que donne ensuite M. Villot sont intéressants. « On le plaça d'abord dans la galerie d'Apollon, dit-il, suivant d'Argenville et Germain Brice, qui le cite à tort comme représentant les noces de Cana; plus tard, sous le règne de Louis XV, il passa à Versailles,

Après cette description, laquelle certainement ne laisse rien à désirer, le sieur Lépicié ne craint pas de faire cette observation remarquable : « Je ne puis m'empêcher de reprocher ici à Paul Véronèse *sa funeste économie pour l'achat de ses couleurs :* s'il eût *moins épargné l'outre-mer*, son tableau aurait moins changé, et son ciel ne serait pas devenu si noir, que l'harmonie du tout ensemble est absolument dérangée[1] » Or, quand le sieur Lépicié faisait imprimer ces lignes à l'imprimerie royale, on était en l'année 1752, il y avait cent soixante-dix-neuf ans que Véronèse avait achevé cet ouvrage[2], il y en avait quatre-vingt-huit que le Roi de France le tenait en sa possession! Je laisse à penser quelles transformations ce grand ouvrage a dû subir depuis, et s'il faut s'étonner, en le voyant aujourd'hui, qu'il ait perdu le rang que lui avait assigné la renommée, en cette année 1664, où le Roi et Colbert rivalisaient de curiosité et d'ambition pour attirer à la France les plus grands chefs-d'œuvre de la peinture et de tous les arts en général.

ARMAND BASCHET.

dans le salon d'Hercule, où il était entouré d'une riche bordure, soutenue par quatre consoles en bronze doré, sculptées par Vassé. » (Cette bordure, supportée par les mêmes consoles, existe encore aujourd'hui et encadre le *Passage du Rhin,* copie de M. Pierre Franque, d'après Van der Meulen.) Dans les registres des recettes et dépenses des bâtiments du Roi, on trouve à l'année 1665 : « Art. 64. Du 20 août, à Baudrin Juart, peintre, pour avoir nettoyé le tableau de Paul Véronèse, envoyé de Venise au Roi, 250 livres. » Cet artiste doit être Baudoin Yvart, reçu de l'Académie en 1675, mort le 12 décembre 1690. — F. Villot, *Notice des tableaux,* etc., 1re partie, pages 61 et 62. 1859.

1. Voyez *Catalogue raisonné des tableaux du Roy,* fait par ordre de Sa Majesté, par M. Lépicié, secrétaire perpétuel et historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture, professeur des élèves protégés par le Roi pour l'histoire, etc. Paris. Imprimerie royale, MDCCLII.

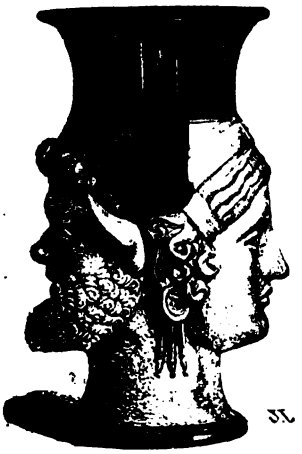
2. Voyez à ce sujet le curieux document que nous avons publié dans le numéro du 1er octobre 1867 de la *Gazette des Beaux-Arts,* 136e livraison : PAUL VÉRONÈSE APPELÉ AU TRIBUNAL DU SAINT-OFFICE A VENISE EN 1573. Le peintre énumère les tableaux représentant la Cène du Sauveur, qu'il a déjà peints avant l'année 1573; il cite un *Festin chez le Pharisien,* que lui avaient commandé les Pères du couvent des Saints Jean et Paul, mais non point le *festin* dont il est ici question, pour les Pères *Servi della Madona.* Il y a donc lieu de penser que le tableau donné au Roi aura été peint après l'an 1573.

LES

MERVEILLES DE LA CÉRAMIQUE

PAR M. ALBERT JACQUEMART

DEUXIÈME PARTIE : OCCIDENT [1]



VASE A DEUX TÊTES.

(Musée du Louvre.)

Après un premier volume consacré à la céramique orientale d'origine ou d'inspiration, — terres cuites de la Babylonie et de l'Égypte, porcelaines de l'Asie et faïences à reflets métalliques de l'Europe, — M. Albert Jacquemart vient d'en publier un second qui a pour objet la céramique européenne de l'Antiquité, du Moyen-Age et de la Renaissance. Viendra ensuite un troisième volume, dans lequel l'auteur s'occupera de la céramique moderne.

Ainsi que nous l'avons dit à propos du premier volume (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 31 et *passim*), M. Albert Jacquemart, sans trop se préoccuper du titre de la collection dont son livre fait partie, a écrit une histoire de la céramique à l'usage des gens du monde. Il l'a dégagée de tout appareil par trop scientifique, et cependant l'on n'y puise que des renseignements précis, et l'on devine fort bien que l'auteur en sait beaucoup plus qu'il ne veut en dire.

Cela étant, comme nous sommes un peu de l'école de Du Cange, qui composait un glossaire avec les mots que les lexicographes classiques rejettent avec soin de leurs dictionnaires, nous consignerons ici tout d'abord une observation : c'est que de ce volume consacré à la céramique en Europe dans les temps antiques, au Moyen-Age et à la Renaissance, nous voyons avec peine que les grossières terres cuites des époques anté-historiques ont été exclues, et qu'on y a passé trop rapidement sur celles du Moyen-Age.

L'humanité a marché lentement vers la conquête des choses les plus usuelles; elle a vécu une longue suite de siècles dans les cavernes de la France et dans les premières cités lacustres de la Suisse, perfectionnant peu à peu ses armes de guerre ou de chasse et ses engins de pêche, manifestant même un si vif sentiment de l'art qu'on en reste confondu, alors même qu'elle ne savait encore façonner de ses mains l'argile en d'in-

1. Un vol. in-12. Paris, Hachette et Cᵉ.

formes récipients solidifiés par le feu. Aussi est-ce une merveille que le grossier tesson qui apparaît en même temps que les armes de pierre polie au milieu des vestiges des peuplades sauvages qui habitaient jadis nos contrées. C'est une autre merveille, alors que, commençant à peine à pratiquer la céramique, et encore inhabile à fixer au vase le pied qui doit le maintenir en équilibre, on voit l'homme s'ingénier déjà à imprimer du pouce quelques ornements rudimentaires sur l'argile, tant le sentiment « artiel » (comme M. Littré et la logique exigent qu'on le dise) lui est naturel, alors même que cet homme n'est encore qu'une brute.

Ce qui s'est passé chez nous pendant la longue genèse de l'humanité a dû également avoir sa réplique en Asie Mineure et en Grèce. Aussi serait-il intéressant de savoir comment le génie grec a perfectionné les vases aux formes incertaines et massives que lui avaient légués les Pélasges. Mais ce résultat ne pourra être acquis qu'au prix d'explorations méthodiques du sol qui fut le théâtre de l'épanouissement de l'art antique. Quant au travail auquel ce génie soumit les modèles que lui avait donnés l'Asie Mineure, cette première étape des Aryas vers l'Occident, nous le voyons clairement, mais nous voyons mieux encore le travail qu'il exerça sur lui-même pour perfectionner des formes qu'il ressassait sans cesse.

Le livre de M. Albert Jacquemart est très-précis à cet égard; nous ne pouvons cependant en analyser les chapitres où il est question de la céramique antique. Les études si excellentes que M. le baron de Witte a publiées naguère dans la *Gazette des Beaux-Arts* nous l'interdisent, d'autant plus que celles-ci ont servi de guide à l'auteur des *Merveilles de la céramique*. On n'en pouvait suivre de meilleur, à ce que s'accordent à dire tous ceux qui ont fait des vases grecs leur préoccupation ou leur étude. Qu'il nous suffise de rappeler que dans l'antiquité comme partout le décor géométrique précéda celui où l'on voit intervenir les animaux, et que l'homme ne vint qu'après. Mais quel homme!

Qu'importe! Cette figure émaciée jusqu'à ne plus nous offrir qu'une carcasse osseuse recouverte de quelques muscles rudimentaires; ce visage, où la bouche, toujours crispée en une grimace qui voudrait être le sourire éternel et serein des héros et des dieux, se contracte entre un menton qu'elle rend plus proéminent et un nez qu'elle aiguise; cet œil tout grand ouvert, qui vous regarde de face tandis que la tête est placée de profil, ce ne sont point cependant une caricature de l'homme. C'est l'homme réduit à ses principes rudimentaires. Qu'un peu de chair recouvre tout cela, et cet être vivra, fier, élégant, héroïque, tel qu'on nous peint les dieux, tel enfin qu'on le voit dans les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque. Aussi trouvons-nous M. Albert Jacquemart un peu sévère à l'égard des peintres des vases archaïques.

La statuaire, qui emprunta chez les Grecs la terre du potier pour en façonner des figures d'un goût exquis et d'un art si familier cependant qu'elles laissent apercevoir un caractère individuel à travers l'éternelle beauté, la statuaire imposa plutôt que la peinture son caractère à la céramique romaine. Les vases sigillés en terre rouge, dite de Samos, se retrouvent sur toute la surface de l'Italie et des anciennes provinces romaines, mêlant, parmi les nombreuses signatures qui y ont été estampées, des noms de toute origine, comme preuve de l'asservissement des vaincus à l'art et au goût des vainqueurs, soumis eux-mêmes aux enseignements de la Grèce dépouillée par eux.

Le sol de la Gaule a livré de nombreux exemplaires de poteries romaines; mais la barbarie franque n'emprunta rien à ces modèles : elle semble avoir plutôt hérité de la barbarie gauloise ses poteries grossières.

Pendant une grande partie du moyen âge il y a une éclipse, il faut bien le reconnaître. La céramique, appliquée à la fabrication des vases domestiques, ne produit qu'une terre rude et des formes sans grâce. Mais aussitôt qu'elle se trouve chargée de décorer l'Église, elle imagine un art nouveau dont les produits, splendides à peu de frais, sont en accord parfait avec la splendeur des vitraux.

VASE DE L'APULIE (Musée du Louvre).

M. A. Jacquemart passe un peu trop rapidement sur cette période, qui ne le touche qu'au moment où les poteries de Savignies font pressentir la Renaissance. Celle qui eut l'Italie pour théâtre est traitée avec tous les développements qu'elle mérite dans les *Merveilles de la céramique.*

Pensant avec raison que tout se tient dans le domaine des arts et que tout y progresse à la fois, voyant d'ailleurs quel rôle Florence a joué dans la rénovation de ceux-ci à partir du xve siècle, M. A. Jacquemart attribue une très-grande importance aux fabriques de la Toscane, surtout à celle de Chaffagiolo, dont il n'était point question naguère.

Il fait remonter l'établissement de cette faïencerie assez haut pour que Luca della Robbia y ait trouvé l'émail dont il a revêtu ses terres cuites. A l'appui de cette opinion, M. A. Jacquemart nous montrait naguère à l'Hôtel des ventes un grand plat archaïque, à reflets métalliques, décoré d'une tête entourée d'une banderole aux sinuosités nombreuses. Après la légende, qui était inscrite sur cette banderole, on découvrait avec

COUPE DE TERRE DÉCORÉE DE GRAFFITI SUR ENGOBE. XVe SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)

étonnement le P barré de Chaffagiolo. Sans cette marque, ce plat, revêtu seulement d'émail à l'intérieur tandis que la terre brute, non vernie, apparaissait au revers, dessiné en bleu et décoré sur ses larges bords par *quartieri* de fleurons et de paillettes, eût été attribué à Deruta par ceux qui ont fait du ton et des qualités de l'émail une étude attentive, à Pesaro par ceux qui y regardent de moins près. Les uns et les autres se fussent trompés.

Chaque jour apporte sa découverte, on le voit, dans ces questions encore obscures de l'origine des fabriques italiennes, et nous sommes loin d'en avoir fini avec les erreurs des premiers temps. Celle qui consistait à attribuer à Maestro Giorgio toutes les majoliques à reflets, portant au revers le monogramme si connu, commence à se dissiper. Sans nous concéder que Mo Giorgio se contenta, à partir d'une certaine époque, d'enluminer de son lustre à reflets métalliques des faïences de toute origine, M. A. Jacquemart nous accorde que le sigle en question est une marque de provenance et non point une signature. C'est déjà un point essentiel. Peu nous importe, du reste, que Mo Giorgio Andreoli, enveloppé dans la dignité du *don* nobiliaire, ait laissé ses apprentis promener d'un pinceau parfois distrait le lustre métallique sur les peintures des autres, faites ailleurs et acquises par lui, ou faites par eux dans son atelier; en dernière analyse le résultat est le même.

L'histoire de la fabrique de Ferrare forme un chapitre entièrement neuf dans le livre de M. A. Jacquemart. Aidé par les travaux de M. le marquis Giuseppe Campori,

auxquels il a joint ses recherches particulières, le savant céramographe suit la fabrication depuis Alphonse Ier, qui, après avoir eu recours en 1495 à des potiers de Faenza, passe pour avoir mis lui-même la main à l'œuvre, et réclama vers 1526 des modèles aux peintres ferrarais, Dosso et Battista Dossi, qu'il employait à décorer son palais. Sous Alphonse II, la fabrique ducale reçut surtout l'influence des décorateurs d'Urbino, parmi lesquels figure un certain Camillo qui est qualifié de chimiste. Ce Camillo aurait essayé de fabriquer la porcelaine dont il serait l'inventeur, puisque les produits de Florence, les seuls du reste que l'on connaisse, ne viennent qu'après.

GOURDE EN TERRE JASPÉE (Musée du Louvre).

Parmi les pièces de la deuxième époque, il faut placer celles avec la devise *Ardet eternum,* qui furent exécutées à l'occasion du mariage d'Alphonse II avec Marguerite de Gonzague. Mais nous ne saurions distraire de la fabrique d'Urbino, pour en faire honneur à l'atelier ducal d'Alphonse Ier, certaines pièces où M. A. Jacquemart signale quelques sigles encore inexpliqués, et qui seraient des souvenirs de l'alliance des maisons d'Este et de Gonzague. Pour que cette opinion fût justifiée, il faudrait que ces pièces fussent antérieures à l'année 1519, en laquelle mourut Isabelle d'Este, sœur d'Alphonse Ier. Or, sur les quatre où nous avons relevé ces sigles, nous sommes certain que deux portent les dates de 1533 et de 1537, et que sur une au moins la signature de Xanto avec la mention *in Urbino* se lit tout au long.

Quant à la fabrique de Turin, M. A. Jacquemart nous semble avoir parfaitement raison de rejeter les conséquences que M. le marquis G. Campori tire des documents qu'il a publiés naguère dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XXIII, p. 346 et *passim*) sur les rapports d'Orazio Fontana avec Emmanuel-Philibert. Une fabrique existait cependant à Turin en 1564, comme le prouvent certaines pièces signées.

L'étude de la céramique en France et en Allemagne pendant la Renaissance termine le volume.

Les poteries sigillées, d'où sont nées les faïences de Palissy, où l'on voit alliées la sculpture et la peinture; la succession des terres émaillées, qu'on attribue toutes au célèbre potier saintongeois, bien que plusieurs ne soient certainement point de lui; la série des faïences d'Oiron, sont examinées par M. A. Jacquemart avec l'autorité ordinaire à tous ses travaux. Comme la plupart des questions relatives à ces poteries ont été déjà agitées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, nous n'avons point à y revenir.

M. A. Jacquemart a joint à son livre une table de monogrammes. Nous n'aurions peut-être point voulu en voir exclure ceux qui sont évidemment la marque des établissements religieux dont les vases garnissaient la pharmacie, mais nous aurions désiré les y voir figurer avec cette mention particulière.

Ce nouveau volume de M. A. Jacquemart renferme certainement les documents les plus nombreux, les plus précis et les mieux classés que l'on ait encore sur l'ensemble des œuvres céramiques de l'Antiquité et de la Renaissance, et il nous fait impatiemment attendre celui qui doit le suivre.

Quant aux illustrations, celles que nous publions nous dispensent de tout éloge. On y reconnaît, malgré l'interprétation du graveur sur bois, ce vif sentiment de la nature des choses qui distingue toutes les œuvres de M. Jules Jacquemart. Par une merveille du crayon, on voit l'émail sur la coupe de Gubbio, et l'on devine la rugosité de la terre cuite dans le vase d'Apulie, tout chargé de personnifications encore inexpliquées. L'opacité du vase grec représentant le sylvain Alphée ainsi que la nymphe Aréthuse s'oppose avec non moins de réalité à la glaçure de la gourde en terre jaspée. A la science du père il fallait l'inappréciable commentaire du fils.

ALFRED DARCEL.

COUPE DE GUBBIO (Musée du Louvre).

CORRESPONDANCE DE LONDRES.

LECTURES SUR LA SCULPTURE DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Londres, 20 février 1868.

La *Chronique*, dans son n° du 1er décembre dernier, annonçait que M. Westmacott allait commencer une série de « *Lectures* » sur la sculpture. Un artiste qui parle de son art, surtout lorsqu'il y tient la première place dans son pays, est toujours bon à entendre, et notre désir était grand de donner aux lecteurs de la *Gazette* un aperçu des idées du maître. Malheureusement les salles de l'Académie royale ne sont pas publiques; les élus, les élèves ont seuls le droit d'aller s'y initier à l'enseignement, à l'histoire et aux traditions de l'art. Nous étions donc fort embarrassé, car un correspondant doit avoir les yeux et les oreilles partout, même et surtout où cela est défendu; l'amabilité d'un des élèves de M. Westmacott nous a permis de remplir nos devoirs en conscience; M. J. Potter a bien voulu prendre quelques notes à notre intention. Nous ne changerons rien à son travail et nous nous contenterons de le traduire fidèlement.

Pendant les mois de novembre et de décembre, le cours annuel de sculpture a été fait à l'Académie par le professeur M. Westmacott. Après quelques remarques sur l'importance de l'instruction en général pour l'artiste, et sur l'utilité des lectures comme complément de l'enseignement pratique des écoles, M. Westmacott a donné une esquisse de l'histoire de la sculpture, et en a déduit divers principes propres à guider les élèves.

En tant qu'art, dans le sens élevé du mot, on peut dire que la sculpture grecque remonte environ à l'an 450 av. J.-C. La sculpture antérieure des Grecs, de même que celle des Égyptiens et des Assyriens est importante sous bien des rapports, mais elle n'atteignit pas ces qualités qui constituent le bel art (*fine art*) avant l'époque ci-dessus indiquée. Elle fleurit pendant deux cent cinquante ans, et peut être divisée en trois grandes écoles : celle de Phidias, que l'on a appelée l'école des dieux, remarquable autant par la grandeur des conceptions que par la beauté dans les formes; celle de Praxitèlé, qui caractérise une beauté voluptueuse et qui, moins sublime, est en quelque sorte plus sensuelle que la première; celle de Lysippe enfin, qui tend à l'expression outrée et au mouvement exagéré. C'est avec elle que l'art commence à décliner. La conquête de la Grèce par les Romains survint alors, et les artistes grecs, ne trouvant plus à être employés dans leur propre pays, émigrèrent en Italie; ils y apportèrent avec eux les traditions des grandes écoles, et, sous l'influence d'un patronage éclairé, produisirent des œuvres importantes. A Rome, l'art fut toujours exotique, il n'y était pas encouragé pour lui-même, mais plutôt comme un appendice nécessaire du luxe; il n'y était pas

inspiré par un enthousiasme national comme en Grèce et n'atteignit jamais au suprême degré d'excellence. La rudesse de la sculpture chrétienne est incroyable quand on songe qu'en Italie les débris de l'art classique abondaient, et qu'ils auraient pu servir tout au moins de modèles à imiter. Cette sculpture, quoique grossière par sa composition et son exécution, défectueuse aussi dans ses proportions, était empreinte toutefois d'un sentiment éminemment religieux; elle a le mérite sérieux d'être profondément sincère; elle promettait beaucoup, et sous les mains de Ghiberti, les Pisani et leurs successeurs se développaient rapidement dans la voie de la perfection, lorsque la renaissance de la littérature grecque dirigea les pensées des artistes vers une autre direction. Sous l'influence d'hommes éclairés et sous le charme des sujets classiques, l'art devint complétement païen. La plupart des artistes de la renaissance font preuve d'une grande puissance et d'une grande habileté de pratique, mais leurs œuvres ne sont pas inspirées par un sentiment pur, un principe élevé, et elles ne servent guère à l'élève que comme une sorte d'avertissement. Il n'y eut bientôt que des talents médiocres, l'art dépérit graduellement, rien n'était plus affligeant que sa condition à la fin du siècle dernier; une sorte de renaissance se manifesta cependant, due en grande partie à Canova et à Flaxman.

On peut dire que la sculpture est la représentation des objets et l'expression des idées par les formes. Le sculpteur n'a pas d'autre langage que la forme, il est donc essentiel qu'il n'emploie que la plus belle. La bonne sculpture peut se résumer ainsi : de hautes pensées exprimées par des formes parfaites. Puisque pour tout ce qu'il produit le sculpteur doit rechercher la beauté, il convient de bien définir en quoi elle consiste. La beauté n'est pas une abstraction, mais un fait existant dans la nature. L'artiste ne l'enfante pas, il choisit et combine seulement les éléments que lui fournit la nature. Pour le bien faire, il doit l'étudier et s'attacher sans cesse à développer sa puissance d'observation; il ne doit jamais dans ses choix perdre de vue leur complète assimilation à son idée; les formes auxquelles il s'arrête doivent toujours être complétement adaptées aux exigences de son sujet; celles qui conviennent à un Hercule ou à une Minerve cessent d'être belles si elles sont appliquées à un Apollon ou à une Vénus. Sans la beauté dans la forme et l'élévation dans la pensée, l'art cesse d'être parfait, il devient sans attrait. Le peintre obtient des effets dans ses tableaux par divers moyens, la couleur, le clair-obscur, la transparence, la perspective; en dehors de la forme, le sculpteur n'a rien; il est donc essentiel qu'il la reproduise dans toute sa pureté. Son art est resserré dans d'étroites limites, il doit les accepter et s'y soumettre; si au lieu d'agir ainsi il cherche à être pittoresque, il tentera l'impossible et faillira nécessairement.

La nécessité de faire de la beauté un accessoire indispensable a été suffisamment prouvée; nous devons maintenant voir le danger d'en faire son but unique. Les sculpteurs de l'école de Phidias choisirent les plus nobles sujets et les exprimèrent sous les formes les plus appropriées et les plus belles qu'ils eussent à leur disposition; c'est ainsi qu'ils produisirent les plus belles œuvres qui nous soient parvenues. Au point de vue du sujet, les artistes archaïques qui précédèrent ne furent pas inférieurs, mais ils travaillaient sans se soucier de la beauté et n'atteignirent jamais au grand art. La beauté n'eut pas été plus tôt constatée que, tout en donnant l'idéal complet, elle devint aussitôt une cause de déclin de l'art; une fois que les impressionnables Grecs l'eurent comprise, ils furent comme entraînés; dans l'école suivante, sous Praxitèle, elle devint le but unique. Les grands sujets religieux furent alors négligés, Jupiter et Minerve cédèrent le pas à Apollon et à Vénus; les figures de femmes, jusqu'alors

drapées, furent données nues. Le mobile dans l'art dégénérait. Cela amena promptement la décadence. Une autre cause de déclin se manifesta aussi dans l'école suivante, sous Lysippe, par l'introduction de la « portraiture » en marbre. La valeur historique de cette branche de notre art ne saurait être niée, mais son influence sur la sculpture comme grand art a été mauvaise. Le sculpteur est forcé de s'attacher aux caractères particuliers d'un individu, quand son art lui demande des caractères généraux; il doit s'appliquer aux détails au lieu de se dévouer à la simplicité et à la grandeur; et il recherche l'expression, qui est incompatible avec le calme absolu des traits, un des caractères essentiels de la beauté. Les règles invariables de la proportion, qui résultent de la mesure et de la comparaison, ne sont plus possibles.

Le sculpteur doit prendre en considération la matière qu'il emploiera pour rendre sa pensée et l'emplacement qui est réservé à son œuvre.

De la matière. La manière de traiter le bronze diffère entièrement de celle de traiter le marbre. Pour le premier il faut donner plus de mouvement, avoir un style plus large de composition; les parties accessoires peuvent être sans danger traitées en dehors des masses; l'attention doit se porter surtout sur la ligne extérieure, se détachant sur le ciel, car c'est d'elle, en raison de la couleur de la matière même, que l'effet dépendra principalement. Avec le marbre, la nécessité de points d'appui obligera à un style plus condensé de composition; les doigts, les cheveux, les draperies flottantes, s'ils sont trop détachés, seraient facilement brisés.

De l'emplacement. Le sculpteur ne pouvant comme le peintre faire un fond qui convienne à ses figures, il est indispensable qu'il les compose en harmonie avec celui qui lui est donné. Avant d'agencer son groupe, il devra considérer si ce fond sera le ciel, des arbres ou des constructions, et, s'il s'agit de décoration intérieure, les accessoires qui entoureront son œuvre, enfin et par-dessus tout, le jour qui l'éclairera demande son attention toute spéciale. C'est de toute importance pour le sculpteur qui a surtout affaire à la réalité seule, et qui ne peut comme le peintre jeter la lumière et l'ombre là où cela lui convient pour produire l'effet qu'il cherche.

Il semble peu encourageant de s'attacher ainsi aux difficultés qui attendent le sculpteur moderne, devant un auditoire composé de jeunes gens qui ont l'intention de faire de la sculpture le but unique de leurs travaux; mais il serait inutile de paraître ignorer ces difficultés, qui sont grandes et nombreuses. Pour produire une impression complète et être vrai, l'art doit commander la sympathie des masses, et être facilement compris. Il est presque impossible à notre art d'atteindre ce but, car il ne parle que par l'intermédiaire de la forme de la figure humaine, que le public, aujourd'hui, ignore complétement, grâce au costume et aux préjugés. Si nous montrons la figure nue, elle n'apparaît que dans des circonstances artificielles, et les sujets classiques qui sont les plus appropriés pour la faire valoir ne sont pas compris du public, ni même suffisamment sentis par l'artiste, qui ne peut par conséquent les travailler avec le même sentiment que les Grecs. Si d'autre part nous choisissons ces sujets vulgaires que tous comprennent, nous n'y trouvons plus les moyens nécessaires pour faire valoir les formes et les plus hautes qualités de notre art. Nous laissons de côté les seuls moyens de rendre notre œuvre attrayante et vulgarisons l'art.

Notre principal travail sera donc nécessairement les statues et bustes, le portrait en un mot; là encore nous nous trouvons en face d'une suprême difficulté : le costume moderne. Si, dans l'intérêt de l'art, nous employons un costume d'une autre époque, notre œuvre perd de sa valeur comme portrait; si, pour obéir à certains scrupules,

nous acceptons le costume moderne dans toute sa laideur, nous ne pouvons atteindre au grand art. Grâce à un vêtement conventionnel, les Romains surmontèrent en grande partie la difficulté; malheureusement nous n'avons pu naturaliser un compromis de ce genre, et pour nous la difficulté est entière. On peut espérer de la voir, sinon surmontée, du moins atténuée par l'effort du génie, et chez un peuple pratique comme le nôtre il y aura toujours un vaste champ ouvert à ce genre particulier de sculpture; nos portraits seront toujours, ce qui manque à nos statues pseudo-classiques, vrais et intelligibles. Ce seul fait devrait être un stimulant pour nos artistes. et les pousser à trouver les moyens de réconcilier l'antagonisme actuel qui semble mettre une barrière entre ce qui est réel et ce qui est essentiel au caractère du grand art.

Il y a chez nous beaucoup d'habileté d'exécution, et lorsque nous considérons le peu de temps qui s'est écoulé depuis que les beaux-arts ont été cultivés en ce pays, nous avons sujet de nous féliciter. L'Italie, la France et l'Allemagne ont depuis des siècles été en possession d'écoles et des moyens d'y acquérir une vaste supériorité, tandis que notre académie, due seulement au patronage spécial du souverain et non à l'État, n'aura complété son siècle d'existence que dans le courant de cette année.

W.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1846]

THÉODORE ROUSSEAU

La mort n'a point cessé de se montrer singulièrement partiale envers les maîtres qui ont engagé ou combattu la grande bataille du Romantisme. A aucun de ces maîtres, la Mort, complice de leurs adversaires, n'a toléré les douceurs d'une vieillesse saluée par les applaudissements de la foule définitivement conquise, entourée du respect des élèves, récompensée par la maturité d'une moisson difficile. Subissent-ils ces lois mystérieuses qui imposent à toute idée qui devra lutter contre un ordre établi un dénoûment laborieux? Sont-ils des martyrs témoignant par leurs actes et par leur destin que dans les sociétés nouvelles le sort de l'Artiste sera une lutte incessante contre l'isolement, contre le mercantilisme, contre des préoccupations exclusivement scientifiques et politiques? Je ne sais, mais les faits sont frappants. Gros, navré peut-être d'avoir trahi sa mission, appelle, il est vrai, la mort à lui, mais son élève Bonington, cette fleur anglaise qui vint s'épanouir en France et éclairer notre école renaissante, s'éteint à vingt-six ans. Decamps, un robuste ouvrier, est frappé à cinquante-sept. Eugène Delacroix n'en a pas soixante-cinq lorsqu'il s'arrête épuisé. Enfin Théodore Rousseau, qui semblait taillé sur le modèle de ces chênes dont personne n'a si bien que lui fait sentir la saine vitalité, Théodore Rousseau est terrassé à moins de cinquante-six ans!

Oui, c'est terrassé qu'il faut dire! car la lutte fut longue et sinistre. La mort s'y reprit à plusieurs fois. Elle attendit pour l'atteindre d'un trait irréparable l'heure d'un triomphe mérité et longuement attendu. Le succès de Théodore Rousseau à l'Exposition universelle avait été considérable. Les artistes étrangers lui avaient d'enthousiasme décerné une grande médaille. Des ventes récentes avaient montré, par l'élévation constante des prix, que les grands cabinets s'honoraient de posséder ses toiles. La critique s'enthousiasmait pour les œuvres de ses belles époques et évitait délicatement de signaler les défauts des dernières. Le gouvernement le créait officier de la Légion d'honneur par décret spécial. Mais la mort veillait et, dans les derniers jours de juillet 1867, les amis de Théodore Rousseau apprirent qu'il venait d'être frappé d'une hémiplégie gauche par hémorragie cérébrale. On espéra un instant qu'un voyage en Suisse le pourrait remettre. Il fallut renoncer à ce vague espoir. On l'emmena à Barbizon, où la maladie suivit sa marche accoutumée, mais sans que jamais le jeu des facultés du cerveau ait été dérangé. L'avant-veille de sa mort, il croyait encore à sa guérison prochaine; il disait à son ami Alfred Sensier : « Il va y avoir une crise, et puis après viendra la grande harmonie. » Pendant ce temps, sa malheureuse femme, insensée depuis plusieurs années, sautillait, chantonnait à travers la chambre, réveillant à chaque moment ce stoïque et doux malade qui n'avait jamais consenti à ce qu'on l'éloignât. Enfin la grande, la suprême « harmonie » s'offrit à Théodore Rousseau le 22 décembre 1867, au matin [1]. Il repose, selon son vœu formel, dans le cimetière de Barbizon, à l'ombre des premiers arbres de cette Forêt qu'il aima si passionnément.

Rousseau (Pierre-Étienne-Théodore) était né à Paris, dans la maison du n° 4 de la rue Neuve-Saint-Eustache, le 15 avril 1812. Son père, ainsi que le constate l'acte de naissance que nous avons sous les yeux, était tailleur; il vit encore, âgé de plus de quatre-vingts ans, dans une petite ville du Jura, d'où il était originaire, à Salins. Son aïeul maternel était marbrier. Son grand-père (c'est de Rousseau même que je tiens la plupart de ces détails) était doreur des écuries du roi. Dès le temps de la pension, le petit Théodore se sent porté vers l'art par de vagues instincts et il s'amuse à illustrer à sa façon un volume de *Gil Blas*. A l'âge de treize ou quatorze ans, il voyage dans le Jura. Il avait conservé un petit album sur les pages duquel il dessinait les paysages qui le

1. La déclaration du décès a été faite à la mairie de la commune de Chantilly-en-Bière dont dépend le petit village de Barbizon, sur la lisière de la forêt de Fontainebleau.

frappaient ; si naïfs que soient ces croquis, ils ne sont certainement pas d'un écolier vulgaire. On y retrouve encore confuse, mais déjà marquée, une prédilection intelligente pour les sites ou les détails vraiment pittoresques.

Il avait un oncle qui avait traversé l'atelier de David et qui avait voyagé dans les Indes. Peu après son retour du Jura, cet oncle lui servit de trucheman auprès de ses parents, qui auraient voulu qu'il tentât d'entrer à l'École polytechnique, et les détermina à lui laisser fréquenter l'atelier du paysagiste Rémond. Rousseau n'interrompit pas tout de suite ses études de mathématiques qui, plus tard, lui furent d'un grand secours pour la perspective.

La curieuse série des études peintes, exposées en juin 1867, au Cercle des Arts [1], nous montrait une de ses toutes premières peintures, *la Tour du Télégraphe, à Montmartre*. Elle datait d'avant son entrée à l'atelier Rémond, de 1826, nous disait-il. Mais nous pensons qu'il la rajeunissait un peu. Elle dénote un pinceau déjà exercé. Le sentiment en est singulièrement personnel. Jamais Rousseau ne vit l'air plus pur, la lumière plus douce, les détails plus délicats. C'est la première communion d'un peintre. Rémond, qui lui avait donné à copier ses propres études et qui confondait souvent la copie que Rousseau lui rendait avec l'original, ne courait pas risque de se reconnaître dans celle-ci.

Deux ans plus tard, c'est-à-dire en 1828, Théodore Rousseau entra chez Guillon-Lethière, maître classique s'il en fut, mais nullement intolérant. Il y peignit d'après la bosse, la figure antique, le modèle vivant. Il tendait naïvement vers l'École de Rome. Un concours pour le grand prix, contre lequel il se rebella, fut à vrai dire son chemin de Damas. Il s'agissait du corps de Zénobie, femme de Rhadamiste, recueilli par des pêcheurs sur le bord d'un Araxe coulant au milieu d'un paysage assorti à la circonstance. Théodore Rousseau, en face de ce programme qui eût pu peut-être « échauffer » des peintres d'histoire, mais nullement des paysagistes, fit de graves réflexions. Sans abandonner complétement l'atelier de l'indulgent Lethière, — à qui, en 1830, il venait encore montrer ses études d'Auvergne, — il résolut de diriger lui-même sa barque vers des rivages moins académiques.

La révolution était dans l'air. Gros avec son œuvre épique, Géricault avec son *Portrait du colonel des guides*, Delacroix avec son *Massacre de Scio*, Ary Scheffer et bien d'autres encore avaient porté les premiers coups à la peinture d'histoire ou de genre, telle que l'avait immobilisée la

1. Voir, pour plus de détails, la *Notice* que nous en avons publiée à la librairie de l'Académie des Bibliophiles.

queue de l'école de David. Mais surtout les envois des Anglais, Constable, Copley-Fielding, etc., au Salon de 1824, et l'influence du pinceau si lumineux et si facile de Bonington, avaient révélé à nos paysagistes des pays inexplorés. M. Paul Huet s'était fait résolûment leur disciple. Decamps et bien d'autres portaient le trouble dans la tradition cultivée avec une solennité olympienne par Bidault et par Abel de Pujol. L'action était engagée. Les romantiques étaient voués aux dieux infernaux en peinture aussi bien qu'en littérature.

Il ne faudrait pas croire cependant que les romantiques aient protesté aussi violemment contre l'école classique que David et ses élèves l'avaient fait eux-mêmes contre les maîtres du XVIIIe siècle. L'atelier de David bombardait de boulettes de terre glaise l'*Embarquement pour l'île de Cythère*. Les insurgés de 1830, sortis presque sans exception de chez Gros ou de chez Guérin, n'étaient point irrespectueux envers les maîtres. Ils demandaient tout simplement que, fils de générations nouvelles, il leur fût permis d'exprimer librement des sentiments nouveaux; qu'entrevoyant un autre idéal, il leur fût loisible d'en tenter la formule en remontant à la nature ou à des maîtres tels que Rubens et Rembrandt, dont l'Académie réprouvait la doctrine. « Le paysage, écrivait Gustave Planche en 1831, prétend désormais à une poésie haute, vague, mais réelle et pleine de nature. »

Ainsi, de 1827 à 1831, Théodore Rousseau fréquentait l'atelier pendant l'hiver et s'essayait à des copies minutieuses d'après les animaux de Van de Velde et de Karl Dujardin, et les levers de soleil de Claude Lorrain. Mais ce n'était point pour se garnir la cervelle d'effets et de lignes; c'était pour bien apprendre comment ces maîtres, qu'il enviait, avaient compris le « tableau » et quel usage ils avaient fait, de retour à l'atelier, des formes observées dans la nature. Pendant l'été, il s'enfuyait à la campagne, aux environs de Paris, à Moret que baigne la rivière du Loing, dans la vallée de Chevreuse, sillonnée de ruisseaux murmurants, ou dans les fourrés épais de la forêt de Compiègne. Déjà, sans arriver à dire toujours nettement ce qui l'oppresse, il songe, à l'inverse des maîtres en vogue tels que Valenciennes ou Bidault, à rendre attachant un buisson, une source, un groupe d'arbres reflété par les eaux, plutôt par les impressions de lumière, de fraîcheur, de sérénité qu'ils dégagent, que par le rendu minutieux des brindilles, des cailloux, des flots, des branches qui les constituent. La *Clairière dans la forêt de Compiègne* (n° 7 de la *Notice*) a déjà tous les charmes d'une matinée au milieu des bois, dans les premiers jours de juin. L'exécution est hésitante et le dessins maigre, mais cette gracilité, n'est-ce point l'attrait même de la jeunesse?

Il passa l'été de 1830 en Auvergne, et c'est de ce moment que, dans les dessins que l'on va voir à sa vente posthume comme dans ses études déjà connues, on constatera que le jeune peintre commence à se sentir en possession de lui-même. Ses études de *Rochers*, sur le flanc de la vallée de Thiésac (Cantal), ses vues de la vallée de Saint-Vincent, du village de Falgout, de la ville de Thiers, sont d'un dessin robuste, d'une couleur ardente, d'un caractère âpre et fier. Je les préfère presque aux études faites en 1831 et 1832, en Normandie, dans les environs de Bayeux, au mont Saint-Michel. Celles-ci sont plus habiles, mais cette habileté semble due à la fréquentation des camarades d'atelier. Dans certaines il s'est visiblement préoccupé des morceaux brillants de Bonington, qui couraient à bas prix les boutiques des marchands. Cependant les *Maisons du mont Saint-Michel*, peintes, m'a-t-il dit, en compagnie du patient Delaberge, resteront un des panneaux les plus hardis de notre école, et, il y a quelques jours, la *Vue du coteau des Andelys* montait en vente à 6,000 fr. Un beau prix pour une simple esquisse de jeune homme !

Théodore Rousseau envoya bravement, au Salon de 1831, un *Paysage, site d'Auvergne*. Nous ne connaissons pas le tableau, et nous ne pensons pas que personne ait parlé du débutant. En 1833, il expose une *Vue prise des côtes, à Granville*, qui reparut à l'Exposition universelle de 1855 et qui est actuellement en Russie. « Il faut approuver dans M. Rousseau, écrivit Gustave Planche, la vérité des tons et l'acceptation des lignes franches de la nature, la légèreté de ses feuilles. »

Pendant cette année 1833, il se borna aux environs de Paris et à cette forêt de Fontainebleau qui était alors complétement inexplorée. Il peignit entre autres ces deux magnifiques tableaux qui, pour la vigueur des colorations et la hardiesse du dessin, rappellent les plus beaux moments de Constable : la *Vue générale du bassin de Paris et du cours de la Seine*, prise de la terrasse de Bellevue par l'aube d'une matinée vers la fin de l'été ; *la Vallée du Bas-Meudon et l'île Séguin, prises de la terrasse de Saint-Cloud*, et la *Futaie dans la forêt de Compiègne, devant la maison du garde*.

Rousseau vivait à Paris au milieu de cette ardente jeunesse d'écrivains, de poëtes, d'artistes, d'étudiants, qui formaient le groupe militant et parfois excessif. Il habitait rue Taitbout, dans la maison de Dreux-Dorcy, une mansarde au sixième étage, porte à porte avec celle du critique républicain, Th. Thoré. « Te rappelles-tu le temps où, assis sur nos fenêtres étroites, les pieds pendants au bord du toit, nous regardions les angles des maisons et les tuyaux de cheminées, que tu comparais, en clignant de l'œil, à des montagnes et à de grands arbres épars sur les

accidents du terrain? Te rappelles-tu le petit arbre du jardin Rothschild que nous apercevions entre deux toits? Au printemps, nous nous intéressions à la pousse des feuilles du petit peuplier, et nous comptions les feuilles qui tombaient à l'automne. Et avec cet arbre, avec ce coin de ciel brumeux, avec cette forêt de maisons entassées, sur lesquelles notre œil glissait comme sur une plaine, tu créais des mirages qui te trompaient souvent dans la peinture de la réalité des effets naturels. Tu te débattais ainsi, par excès de puissance, te nourrissant de ta propre invention, que la vue de la nature vivante ne venait point renouveler. La nuit, tourmenté d'images sans cesse variables et flottantes, faute d'un repos sur de véritables campagnes baignées de soleil, la nuit tu te levais fiévreux et désespéré. A la clarté d'une lampe hâtive, tu essayais de nouveaux effets sur ta toile déjà couverte bien des fois, et le matin je te trouvais fatigué, triste, comme la veille, mais toujours ardent et inépuisable.[1] »

Rousseau était alors un jeune homme d'une rare beauté. De longs cheveux bruns et une barbe frisée encadraient son visage frais et pourpré; l'éclat et l'interrogation attentive de ses grands yeux noirs sont demeurés à jamais gravés dans la mémoire de ceux qui, même dans ses derniers jours, l'ont approché. Il était svelte, de taille moyenne. Il rougissait comme une jeune fille et garda jusqu'à son mariage l'austère chasteté d'un jeune prêtre. Il ne vivait que pour son art, ses mains étaient d'une forme exquise, mobiles et éloquentes à l'excès. Sa parole, au moins lorsque je l'ai connu (1861), manquait de netteté, à moins qu'il ne s'animât, ce qui arrivait après quelques minutes de conversation; alors il parlait avec une grande volubilité, et je n'ai point entendu de maître qui exposât avec autant de précision sa doctrine et ses vues.

Rousseau envoya au Salon de 1834 une *Lisière de bois coupé, forêt de Compiègne*, et obtint une troisième médaille. Son tableau fut très-remarqué et avait été acheté avant l'ouverture par le jeune duc d'Orléans, probablement à l'instigation d'Ary Scheffer. On eût pu croire que c'était la Fortune qui frappait à sa porte. C'était la Lutte! A partir de ce moment, les paysagistes de l'Institut, effrayés de la hardiesse de sa peinture et de la rapidité de ses succès, lui fermèrent inexorablement les expositions. La misère vint, mais non pas le découragement. « Te rappelles-tu encore, lui écrivait plus tard son ami Th. Thoré[2], nos rares

1. *Salon de T. Thoré*, p. 12.

2. *Salon de T. Thoré*, p. 14. *Lettre à Théodore Rousseau*, en tête du *Salon de 1844*. Notre excellent ami et digne critique, W. Bürger, vient de réimprimer en un volume in-12, à la Librairie internationale, ces Salons de 1844, 45, 46, 47 et 48, qui

promenades au bois de Meudon ou sur les bords de la Seine, quand nous avions pu réunir à nous deux, en fouillant dans tous les tiroirs, une pièce de cinquante sous? Alors c'était une fête presque folle au départ. On mettait ses plus gros souliers, comme s'il s'agissait de partir pour un voyage autour du monde. Car nous avions toujours l'idée de ne pas revenir; mais la misère tenait le bout du cordon de nos souliers et nous rattirait de force vers la mansarde, condamnés ainsi à ne jamais voir dehors qu'un seul tour de soleil. Notre bourse ne durait guère. L'air de la Seine est bien vif et il fait faim sous les bois... Que nous avons vu de belles choses ensemble, là-bas, plus loin que Meudon ou Saint-Cloud! La nature nous faisait des orages gratis et des spectacles imprévus, tout exprès pour nous. » W. Bürger a conservé de ces temps heureux — car la jeunesse jette son insouciance et sa gaieté sur tous les déboires de la vie — une étonnante étude, prise dans le Bas-Meudon : au premier plan, des chevaux de halage qui tirent des chalands, des lavandières, la Seine courbant les roseaux frêles et, sur l'autre berge, une rangée de peupliers que fouettent les dernières gouttes de l'orage qui vient de passer et roule encore dans le ciel.

Rousseau fit un voyage dans le Jura, le pays de sa famille[1]. Il en rapporta des dessins superbes que nous recommandons aux curieux qui vont pouvoir jouir de ses cartons, et l'esquisse du grand tableau qui fut refusé au Salon de 1835, la *Descente des vaches dans les montagnes du haut Jura*, ainsi que la fameuse *Allée de châtaigniers*, peinte en Vendée, au château de Souliers, près de Bressuire, chez M. Charles Leroux. Ce fut pour lui un coup terrible. Non pas que cela ajoutât beaucoup à sa gêne qui était à peu près volontaire, puisque, cantonné dans son orgueil d'artiste de haute race, il refusait de vendre aux marchands des toiles qu'il jugeait indignes de ce qu'il voulait; mais cette exclusion lui interdisait à tout jamais la grande peinture qu'il rêvait et pour laquelle il n'y a de chances d'acquisition par le gouvernement ou par les très-riches amateurs, que dans les expositions publiques. Eugène Delacroix et George Sand vinrent voir dans son atelier ses inutiles chefs-d'œuvre. Ary Scheffer lui acheta pour mille francs, je crois, sa *Descente des vaches* et l'exposa publiquement chez lui. Je sais que ce tableau représentait un sentier abrupt, de vieux sapins, des vaches conduites par des montagnards et, à

fournissent, sur le mouvement de l'art français pendant ces années, les renseignements les plus généreux, les plus spirituels et les plus sûrs.

1. C'est probablement pendant ce séjour qu'il commença un portrait de sa grand'-mère, un chef-d'œuvre de finesse et d'observation de nature.

l'horizon, des glaciers étincelants [1]. Par une fatalité rare, il était peint à grandes masses de bitume sur une toile mal préparée. Les couleurs ont glissé et n'offrent plus aujourd'hui qu'un chaos informe.

Je ne crois pas que Rousseau ait beaucoup perdu à cette exclusion systématique et injustifiable [2], sinon que cela l'empêcha de se livrer à la peinture sur de grandes proportions, en admettant que le public ait été alors apte à la comprendre. Peut-être au contraire gagna-t-il beaucoup à travailler isolé, poursuivant son idéal en dehors de toutes concessions au succès ou à la vente. Vers 1840, les réclamations unanimes de tout ce que la presse comptait de critiques autorisés lui avaient conquis une notoriété suffisante. C'est à ce moment qu'il se lia avec M. Jules Dupré, un autre maître de premier ordre aussi, mais doué de qualités très-différentes. Ils occupèrent longtemps deux ateliers contigus, dans une maison de la place Pigalle. Ils firent ensemble un voyage dans le Berry, qui marque la période la plus souple et la plus aimable du talent de Rousseau. Ils étaient encore ensemble dans les Landes, lorsque Thoré dédia à Rousseau sa *Lettre sur le Salon de* 1844, publiée en feuilletons dans le *Constitutionnel*, avant de paraître en volume. Les plus riches, les plus surprenants paysages de Th. Rousseau sont ceux qui sont signés de 1835 à 1855. A partir de ce moment, le maître, en pleine possession de ses moyens, semble parfois trouver son art trop facile et se poser des problèmes qui déplacent le but, sinon absolu, au moins relatif, de la peinture à l'huile.

Un amateur dont la collection est restée célèbre, M. Paul Périer, lui acheta, à partir de 1839 ou 40, quelques-uns des beaux tableaux qui garnissaient son atelier. Ce fut un événement. Les collections ne changeaient point comme à présent chaque année de propriétaire. Elles avaient une importance. Je lis dans une étude anonyme sur les collections particulières de Paris que M. Paul Périer était noté pour aimer passionnément les Albert Cuyp et les Hobbema. C'était donc un grand honneur pour un contemporain aussi discuté que Rousseau, que d'être mis du premier coup en si bonne compagnie. Rousseau lui livra des chefs-d'œuvre : cette

1. Gustave Planche l'a décrit tout au long dans son *Salon de 1836*. Voir *Études sur l'École française*, t. II, p. 37. Michel Lévy frères, 1855.

2. Il ne faut pas croire que les tyrannies du jury n'aient porté que sur Th. Rousseau. Au Salon de 1843, le roi Louis-Philippe s'émut vivement du refus des paysages de Corot, des animaux de Barye, de la *Mort de Messaline*, de Louis Boulanger. M. Ingres, prenant parti pour son élève Flandrin, auquel on avait refusé le *Portrait de sa mère*, déclara qu'il ne remettrait jamais les pieds à l'École des beaux-arts, et peu s'en fallut qu'il ne donnât sa démission de professeur.

Lisière de forêt, où une allée d'arbres, de verdures inégales, est rangée en avant, et que distingue des autres paysages portant ce même titre une femme en jupon rouge assise sur le bord d'une mare ; et aussi un *Coucher de soleil par un temps orageux,* très-mystérieux et très-profond [1].

Rousseau peignait avec une facilité surprenante. Il avait rompu sa main à toutes les délicatesses du dessin par des séries superbes d'études sur nature, celles surtout faites dans le Berry. Il était si amoureux des harmonies, qu'il avait dans le tiroir de sa table des colibris empaillés. Son œil choisissait au premier coup, sur la palette, le ton le plus juste et le plus séduisant. Sa longue absorption dans l'étude du jour, des orages, des brouillards, de l'état du ciel aux différents moments de l'année, avait pour ainsi dire catalogué dans son cerveau toute la série des effets lumineux. A peine avait-il touché une toile, qu'il s'en dégageait un tableau. Malheureusement, il avait ce hautain mépris des grands artistes pour la chose faite, et, la plupart du temps, il ébauchait le lendemain un nouveau tableau sur celui de la veille. M. Jules Dupré m'a raconté comment il a sauvé cette admirable *Lisière de bois,* qui a été si bien lithographiée par M. Français [2], et qui appartient aujourd'hui à M. Van Praet (de Bruxelles). Ce tableau fut peint d'après nature, dans les environs de l'Isle-Adam : un chêne s'enlève isolément sur le ciel où glissent mille petits nuages doux et brillants comme le vermeil usé ; des arbres abattus gisent çà et là, et un peu plus loin commence le bois encore épargné par les bûcherons. C'est un chef-d'œuvre de poésie douce et pénétrante. L'exécution en est prodigieusement souple et hardie. Rousseau n'en paraissait point satisfait. « Crois-moi, lui dit Jules Dupré tout ému, n'ajoute rien, ne change rien à ce tableau. » Et comme il le voyait hésitant, il insista : « Ou tu me crois incapable de juger la peinture, ou tu me soupçonnes d'être un

1. La *Lisière de forêt,* plus connue sous le titre de *la Mare,* a été lithographiée par Français, en 1844, dans les *Beaux-Arts,* publication de M. L. Curmer. Ce tableau, dont le ciel est terne, fut adjugé 2,000 fr., à la vente J. Fau (mars 1861), à M. P. Tesse, et orne actuellement le cabinet de M. Noël.

Le *Coucher du soleil par un temps orageux* a été également lithographié par M. Français. Vente Davin (mars 1863), 2,505 fr. Collection Tesse. Actuellement chez M. Gavet. Il a figuré à l'Exposition universelle de 1867.

2. Dans les *Artistes contemporains,* n° 7. Nous saisissons cette occasion pour rappeler que les plus beaux morceaux de l'école moderne ont été, dans la plus large mesure, reproduits dans cette publication, dont M. Bertauts était l'éditeur et l'habile imprimeur. C'est la source presque unique de renseignements que nous ayons à notre disposition sur le mouvement de la peinture de 1825 à 1860, de Bonington et de Géricault à MM. Hamon et Gérome.

ami perfide. Eh bien, prends-toi toi-même pour juge. Accroche ce tableau, la tête en bas, dans ton atelier. Dans quinze jours tu le retourneras, et, si je me suis trompé, tu le retoucheras à ton aise. » Quand les quinze jours furent écoulés, Rousseau convint facilement que c'était en réalité un de ses morceaux les plus parfaits.

C'est à l'Isle-Adam aussi que furent peints, en peu de jours, ces *Terrains d'automne* qui appartenaient à Troyon[1]. Jamais la peinture n'a rendu avec plus de pénétration cette mortelle inquiétude qui saisit l'âme lorsqu'à la fin de l'automne on domine une vallée déserte, éclairée à demi par les rayons obliques du soleil. La gelée blanche qui glace les gazons desséchés apparaît dans l'obscurité par places comme des lambeaux de suaire. Les accidents du terrain font des saillies comme les tombes dans un cimetière de campagne, et les nuages glissant sur un ciel livide semblent répéter les rouges lueurs d'un catafalque dont les cierges s'éteignent un à un...

Enfin c'est à l'Isle-Adam, en 1849, que Rousseau peignit l'*Avenue dans la forêt*, comme pour marquer la mâle et inépuisable fécondité de son génie. C'est l'Été dans toute sa beauté : les verdures ont toute leur énergie, les ombres toute leur fraîcheur, les lumières tout leur ruissellement. L'ordonnance de ce tableau est magnifique, et le jet des arbres qui s'élancent comme des colonnettes de cathédrale gothique est de la plus haute noblesse. Mais la franchise de l'effet général est un peu diminuée par une certaine mollesse dans l'exécution. La touche est tapotée, inquiète. Déjà l'on pressent le système que Rousseau adopta dans ses dernières œuvres et qui en atténue le charme[2].

La réaction en faveur de Théodore Rousseau, sa popularité, pour être plus exact, car jusque-là le public n'avait pu rien voir de lui, date de la troisième exposition organisée en janvier 1848, au bazar Bonne-Nouvelle, pour la Caisse de secours des artistes. Jusque-là il n'était connu que par les courageuses protestations de Thoré, de Théophile Gautier, de Charles Blanc, de Gustave Planche. Là il obtint, avec le tableau de M. Paul Périer, un succès complet parmi les amateurs et parmi les artistes. Ceux-ci, la révolution venue et l'Institut vaincu, l'élurent membre supplémentaire du jury de l'Exposition. — En 1849 il reçut une médaille de première classe et une des trois médailles de 1,000 francs que le ministère avait mises à la disposition du jury. Il avait envoyé l'*Avenue*

1. Vente C. Troyon. Janvier 1866, adjugé pour 9,800 fr. à M. F. Bocquet (de Lille).

2. Ce tableau, après avoir appartenu à M. Collot, a passé chez M. Bocquet (*Catalogue des tableaux exposés au boulevard des Italiens, 1860*), et appartient aujourd'hui à M. Van Praet (de Bruxelles).

de l'Isle-Adam, la *Lisière de forêt* (collection Van Praet) et les *Terrains d'automne*. — Au Salon de 1852 il avait sept tableaux, tous variés d'impression et de faire, entre autres quelques-uns de ces effets de printemps, si tendres, si légers, et qui rappellent le délicat rondeau de Charles d'Orléans :

Le Temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye,
De soleil riant, clair et beau...

L'un des tableaux de ce Salon figure aumusée du Luxembourg, quoiqu'il ne soit pas un des meilleurs de l'œuvre de Rousseau. C'est *Une sortie de la forêt de Fontainebleau*, effet de soir avec troupeau de vaches[1]. Rendons aux directeurs des Beaux-Arts ce qui leur appartient. Il est juste de faire remarquer que M. Charles Blanc avait rompu le premier le *veto* mis par l'administration précédente sur les œuvres de Th. Rousseau et qu'il avait fait acquérir un petit *Dessous de bois*, très-énergique, celui-là même, je crois, qui a été gravé à l'eau-forte par M. Jeanron en tête d'un des *Salons* de Th. Thoré. — A la suite du Salon de 1852, Théodore Rousseau fut enfin fait chevalier de la Légion d'honneur. — Son *Marais dans les Landes*, avec des troupeaux qui flânent au milieu des flaques d'eau laissées par l'orage, et la chaîne des Basses-Pyrénées qui ferme l'horizon, parut au Salon suivant. C'est un de ses chefs-d'œuvre qui montre quelle profonde étude il avait faite de ce qu'il appelait « la planimétrie », c'est-à-dire l'observation scrupuleuse de la valeur linéaire des plans horizontaux. C'est là un des principaux traits de son œuvre. C'est ce qui donne à ses compositions une si belle assiette. L'absence de détails précieux dans les premiers plans est aussi un trait d'observation profonde. Le tableau ne doit pas plus commencer tout au bord du cadre, que dans la nature nous ne nous préoccupons des objets qui sont immédiatement à nos pieds.

A l'Exposition universelle de 1855, Théodore Rousseau reçut une médaille de première classe. On se rappelle que ses tableaux seuls avaient pu soutenir le rude voisinage de l'œuvre de Decamps. Eux seuls, par

1. Ce tableau a figuré à l'Exposition universelle de 1855; il a été gravé sur bois dans le *Magasin pittoresque*. L'*Effet de matin*, a été lithographié par M. Français, n° 77 des *Artistes contemporains*. Après avoir appartenu à M. Collot, il a passé en Amérique, puis est actuellement en Autriche.

Une sorte de réplique, mais bien autrement large, abondante et colorée de la *Sortie de la forêt*, a été lithographiée par M. J. Laurens et vient d'entrer dans la belle collection de M. Monjean.

leurs effets variés, leurs harmonies robustes ou suaves, leur accent de naïveté, leur franchise de dessin, avaient pu rompre la monotonie qui ressortait cruellement pour les yeux et pour l'esprit des scènes ou des paysages de Decamps.

A ce moment Th. Rousseau est donc accepté pour un maître. Les Salons plus récents ne sont assurément point sortis de la mémoire de ceux qui lisent ces lignes. D'ailleurs, sauf pour le Salon de 1857, qui n'a rien de particulièrement notable, nos lecteurs retrouveront dans la collection de la *Gazette* la série des appréciations de nos collaborateurs, Paul Mantz et Léon Lagrange, Th. Thoré et Théophile Gautier [1]. Un des élèves de Rousseau, M. L. Letronne, va nous fournir des renseignements plus précieux que ne le seraient nos appréciations rétrospectives sur le mode de professer et sur les procédés particuliers du maître. C'est une bonne fortune pour nous que de pouvoir reproduire ces notes dont le ton est si juste.

« Ce sont les Salons de M. Thoré, nous écrit de Saint-Jean-de-Luz M. L. Letronne, qui m'ont conduit chez M. Rousseau. Je n'avais pas encore touché un pinceau, mais j'avais déjà dessiné un peu. Pour commencer, M. Rousseau me fit copier une vue du mont Saint-Michel, faite par lui, et un tableau de Van Goyen. Il fut satisfait de mon travail et me dit que désormais je devrais peindre d'après nature. « Vous irez, me dit-il, « à Montmartre, et en passant vous me montrerez ce que vous aurez fait. » Il ajouta : « Ne craignez pas de me déranger, je serai toujours à votre « disposition. »

« La première étude que je lui montrai ne fut pas trouvée bonne. Il m'expliqua que le dessin ne consistait pas seulement dans l'exactitude des silhouettes; qu'un arbre n'était pas « un espalier » ; qu'il avait « un volume », comme les terrains, l'eau, l'espace; que la toile seule était plate; qu'il fallait s'empresser dès le premier coup de brosse de faire disparaître cette uniformité : « Vos arbres doivent tenir au terrain, vos « branches doivent venir en avant ou s'enfoncer dans la toile; le specta- « teur doit penser qu'il pourrait faire le tour de votre arbre. Enfin la « forme est la première chose à observer. Pour la rendre, votre pin- « ceau doit suivre le sens des objets qu'il peint. Aucune touche ne doit

1. Ces deux derniers, à propos des expositions faites au boulevard des Italiens.

2. En remerciant M. Letronne des lettres qu'il m'a si complaisamment écrites, je dois aussi signaler les autres amateurs qui, sur l'appel que j'avais fait dans la *Chronique*, m'ont envoyé de précieux renseignements : M. Bürger, M. Jules Laurens, M. Jean Rousseau qui, après avoir tenu bravement la critique d'art au *Figaro*, est maintenant retiré à Bruxelles; M. Charroppin, M. Bertauts, M. Fr. Petit et d'autres encore.

THÉODORE ROUSSEAU PINX. BRACQUEMOND SCULP.

MÉTAIRIE SUR LES BORDS DE L'OISE.

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon — Paris.

« être mise à plat ; elle doit toujours compter dans l'ensemble et expri-
« mer quelque chose. » Il insista toujours sur ces principes et ne me parla que très-peu de la couleur. Un jour, il me dit : « Vous pensiez « peut-être qu'en venant chez un coloriste vous seriez dispensé de des-
« siner ? »

« Après lui avoir présenté une autre étude, il me fit observer qu'une pochade n'avait aucune raison d'être comme étude, que c'était un à peu près qui pourrait conduire à une certaine adresse de pinceau, adresse qui viendrait toujours assez tôt. Là-dessus, je promis de *finir* davantage. « Entendons-nous sur le mot « fini » : ce qui finit un tableau, ce n'est « point la quantité des détails, c'est la justesse de l'ensemble. Un tableau « n'est pas seulement limité par le cadre. N'importe dans quel sujet, il y « a un objet principal sur lequel vos yeux se reposent continuellement ; les « autres objets n'en sont que le complément ; ils vous intéressent moins ; « après cela, il n'y a plus rien pour votre œil ; voilà la vraie limite du « tableau. Cet objet principal devra aussi frapper davantage celui qui « regarde votre œuvre. Il faut donc toujours y revenir, affirmer de plus « en plus sa couleur. » Il me citait certains tableaux de maîtres à l'appui de son dire. Il me rappelait Rembrandt, qui, plus que tout autre peintre, a compris cela. « Si, au contraire, ajoutait-il, votre tableau contient un « détail précieux, égal d'un bout à l'autre de la toile, le spectateur la « regardera avec indifférence. Tout l'intéressant également, rien ne l'in-
« téressera. Il n'y aura pas de limites. Votre tableau pourra se prolonger « indéfiniment. Jamais vous n'en aurez la fin. Jamais vous *n'aurez fini*. « L'ensemble seul *finit* dans un tableau. Le magnifique lion de Barye, « qui est aux Tuileries, a bien mieux tous ses poils que si le statuaire « les eût faits un à un. »

« Il me citait souvent Rembrandt, Claude Lorrain, Hobbema. Pendant que je copiais un Van Goyen qu'il possédait : « Celui-ci, disait-il, n'a « pas besoin de beaucoup de couleur pour donner l'idée de l'espace. A la « rigueur vous pouvez vous passer de couleur, mais vous ne pouvez rien « faire sans l'harmonie. » Un jour que je lui parlais de copier un tableau d'Huysmans, de Malines, « il vaudrait mieux, me répondit-il, aller peindre « à Montmartre ou à Barbizon. Ce qui ne vous empêcherait pas d'aller « voir au Louvre comment les maîtres se sont servis de la nature. »

Cette observation de Rousseau sur la subordination de la coloration à l'harmonie, même monochrome, est très-importante. Il y revenait souvent dans ses conversations. Je possède un petit panneau, préparé à la terre de momie, qu'il m'offrit à la suite d'une démonstration qui lui était familière. Il me disait : « Le tableau doit être préalablement fait dans notre

cerveau, le peintre ne le fait point naître sur la toile, il enlève successivement les voiles qui le cachaient. » En effet, il plaçait sur ce panneau une feuille de papier de soie, les détails menus disparaissaient; il en ajoutait une seconde, les silhouettes se massaient plus confusément; il en superposait une troisième, les valeurs d'ombre ou de lumière n'avaient que baissé d'intensité, mais non de rapports. Le squelette du tableau était là, dans sa robuste ossature. « Si je veux achever mon ébauche, ajoutait-il, j'aurai suivi la marche inverse de ce que nous venons de faire. J'aurai successivement affirmé la lumière de même qu'un objet se dégage du néant, qui est l'obscurité, lorsque l'on monte les marches de l'escalier d'une cave. La coloration n'est plus qu'une affaire d'observation visuelle et d'organisation. Il faut toujours la réserver pour la fin. » Il me démontra un autre jour d'une façon frappante que la forme n'existe point en elle-même par le contour, mais seulement par la saillie. Il me montra un paysage dont les arbres, frappés par une lumière tombant de face, offraient des formes larges et pleines, le jour mangeait les détails; l'effet général était fort et simple. Puis il avait scrupuleusement décalqué toutes les formes de ce paysage sur un autre panneau; il avait allumé au fond un soleil couchant dont les rayons, en perçant de mille traits de feu ce qui tout à l'heure baignait dans des masses tranquilles d'ombre et de lumière, accusaient mille petites silhouettes, mordaient les contours, changeaient enfin la physionomie du site à le rendre presque méconnaissable.

J'ai vu souvent M. Théodore Rousseau depuis 1861, à la suite d'une vente d'une série de vingt-cinq de ses tableaux qui lui tenait fort au cœur [1]; son atelier m'était toujours ouvert. Je passai même quelques jours chez lui, dans sa pittoresque et simple habitation de Barbizon, à quelques pas de la maison de J.-F. Millet. C'est lui qui me pria de rédiger la *Notice* à propos de laquelle il m'écrivit la lettre qui est en regard de cette page et qui montre quelle importance il attachait à son œuvre. Dans toutes ces circonstances, dont je prenais soigneusement note, M. Rousseau me parut toujours l'artiste le plus absorbé par son art, le causeur le plus nourri d'observations et d'idées, le maître le plus certain de ses résultats, le professeur le plus judicieux et le plus convaincu. Je ne suis jamais sorti de chez Eugène Delacroix avec cette confiance dans les moyens d'expression de l'art, avec cette admiration pour le repos que donne à un artiste supérieurement doué l'exercice persistant de la volonté. J'ajoute que comme homme, dans les promenades, dans les

1. Voir, au besoin, la *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 311.

Mon cher Monsieur Burty

Recevez les témoignages de ma reconnaissance pour l'attention délicate que vous avez bien voulu donner à mon œuvre intime. Chaque page de votre catalogue en est la preuve et le petit précis parle, par la forme, comme par le fond, avec cette éloquence sympathique et simple, qui fait voir clairement, la vie toute unie d'un artiste occupé de ses recherches et qui entraîne à s'y intéresser. C'est bien ce qu'il fallait et dans la mesure convenable. Caractérisées par votre catalogue, ces études resteront du moins moralement, unies. ~~et~~ Leur dispersion ne sera pas plus préjudiciable que celle des membres d'une même famille, errants de divers côtés, sans perdre la tendance à se réunir. En un mot, pour ceux qui suivent l'Art, il n'y aura pas, j'espère, d'enfants perdus de cette collection et c'est une grande satisfaction que vous m'avez donnée là et de nouveau je vous remercie de tout cœur, en vous serrant la main.

Bien à vous.

Th. Rousseau

Paris 4 Juillet 1867.

champs surtout, Théodore Rousseau était un poëte d'un charme infini.

C'était merveille de lui voir ébaucher un tableau. Quelquefois il traçait au crayon blanc, d'autres fois au fusain, d'autres fois encore à la terre de momie ou à l'encre de Chine [1], les linéaments fondamentaux de sa composition, le ciel et la terre; puis, sur cet horizon, la silhouette des arbres, puis les masses de rochers, et les pleins et les vides, les feuillages et les nuages. C'est dans l'agencement de ces lignes presque incorporelles, ou du moins sans masse qui les reliât, qu'éclatait la haute science du dessinateur. Ensuite, il accusait les masses, souvent avec du pastel, ainsi qu'on en verra de magnifiques exemples à sa vente. Le dessin partiel venait avec les circonstances successives, comme naissent, en suivant d'insensibles gradations, l'aube, l'orage, ou le soir. De là ce lien subtil et serré entre ses émotions rapides et ses concepts plus laborieux. Chaque jour, chaque heure, vous auriez pu enlever ce qui reposait sur le chevalet : le tableau y *était*.

Souvent, ce qu'il avait ébauché ou dessiné précieusement, — car il prenait surtout sur nature des renseignements et s'astreignait rarement à pousser une étude dans ses détails, — souvent cette ébauche lui plaisait assez pour qu'il voulût la conserver. Il la recommençait alors sur une toile blanche. Cela a eu lieu particulièrement pour les *Fermes dans les Landes*. Ce n'est guère que dans les derniers temps, alors que les sourds avant-coureurs de l'hémiplégie faisaient trembler sa main, qu'il se reprenait et qu'il retravaillait péniblement ses tableaux. Ainsi, on a connu sa *Vue de la chaîne du Mont-Blanc*, dont les fonds sont un des derniers mots de la peinture moderne, avant que les premiers plans n'aient été obscurcis par une ombre portée que rien ne légitime. L'effet était primitivement bien plus magistral et vrai.

Les derniers dessins de Théodore Rousseau, — un peu tremblés à la façon de ceux de la vieillesse de Nicolas Poussin, — montrent l'incessante activité de ses recherches. Ils sont bien supérieurs à ses dernières peintures pour l'originalité absolue du faire et la netteté de l'indication des effets.

1. Comme détails techniques intéressant particulièrement les artistes et les amateurs de tableaux, voici les couleurs dont se servait ordinairement Théodore Rousseau (1852) : le blanc, le jaune de Naples, l'ocre jaune, le jaune indien, la terre naturelle, la laque de Gaude, le vermillon de la Chine, le brun rouge, la terre de Sienne brûlée, la momie, le noir de pêche, le bleu minéral, le cobalt, le vert émeraude et le vert Véronèse. (Note de M. L. Letronne.)

Il a peint souvent sur des panneaux lisses d'acajou et surtout de chêne de Fontainebleau, se servant habilement comme réserve des tons chauds du bois pour obtenir des effets singuliers et que personne n'a su imiter.

FAC-SIMILE D'UN DESSIN A LA PLUME DE THÉODORE ROUSSEAU.

Peut-être le dessin à la plume, aquarelle légère comme celle des maîtres flamands ou hollandais, le pastel ou l'encre de Chine seraient-ils devenus son mode d'expression définitif. Le tableau de chevalet le fatiguait, l'obsédait. Et combien sont rares les occasions de grande peinture pour un peintre de paysage! Ce fut avec une vive joie qu'il entreprit pour le prince Paul Demidoff deux grands panneaux en hauteur, le *Matin* et le *Soir*. Ils marquent une forte tension de volonté, mais une visible fatigue de main et un sacrifice évident à l'esprit de système. Ils restèrent inachevés. Mais les eût-il terminés à sa gloire? On peut en douter. La verve contre laquelle il s'était tenu en garde avec une austérité, une tenacité raisonnée qui le fait ressembler à un solitaire de Port-Royal, la verve qui, quoi qu'on en dise, est plus que la beauté du diable de la peinture, l'avait fui depuis longtemps. Il ne restera de Théodore Rousseau que des morceaux épars. Jamais notre société bourgeoise n'a songé à lui demander la décoration d'une galerie, d'un salon. « Et cependant, nous disait-il un jour avec sa sérénité patriarcale, je leur aurais montré qu'on peut exprimer l'Été, l'Automne, le Printemps, autrement que par des femmes nues couronnées d'épis, de raisins ou de fleurs. » Quant à solliciter des « encouragements » de l'État, il était trop naïvement fier pour y songer jamais [1]. Un jour que l'on parlait de cela devant lui, il rappela, — car il était homme de fines lectures, — ce joli mot de Paul-Louis Courrier : « ce que l'État encourage languit, ce qu'il protége meurt. » On me raconte encore un trait d'un comique grave et tout à fait digne d'un artiste qui s'est senti blessé par des observations intempestives : Certain tableau qui figure dans une de nos galeries n'ayant pas été jugé « assez fini, » Rousseau le prit dans son atelier, le dévernit, le revernit et le renvoya. Il parut alors excellent.

M. Théophile Gautier, dans un de ses feuilletons nécrologiques [2] que traverse une émotion solennelle et impassible comme la Douleur antique, — nous a raconté sa dernière promenade avec Th. Rousseau, dans les Champs-Élysées et les Tuileries, à la sortie d'une séance de jury. « ...Les grands yeux de l'artiste s'étaient illuminés, et déjà le tableau se composait dans sa tête, et son doigt levé, suivant le contour des choses, en esquissait les principales lignes. Deux marronniers, qui s'élèvent derrière la Diane chasseresse, lui paraissaient propres à former le groupe central,

1. Outre les deux toiles qui sont au Luxembourg, je ne connais de lui, dans nos collections nationales, que les deux tableaux qui sont, l'un acheté par la Ville, l'autre donné par le gouvernement, au musée de Nantes.

2. *Moniteur* du 14 janvier 1868.

ou, comme il disait, le nœud de la composition. Il voulait peindre l'arbre des cités, après nous avoir si bien peint l'arbre des forêts... »

Je ne doute point que son vœu ne fût sincère, mais son génie ne le portait point là. Qui sait même si l'Ambition, la pire des maladies que développe le contact des honneurs, — ne hâta point le coup qui le frappa? Rousseau était né pour vivre, pour sentir, pour travailler, pour combattre solitaire. Il aimait la Nature comme un amant. Il est tout entier dans ce mot indigné qu'il jetait à un bûcheron qui, dans la forêt de Fontainebleau, découpait en lattes le tronc d'un vieux chêne : « Savez-vous la différence entre un chêne et une latte? C'est qu'un chêne fait un million de lattes, tandis qu'un million de lattes ne pourrait faire un chêne. » Il a rarement fait intervenir l'homme dans les paysages, et seulement pour lui fournir un ton, ou marquer que l'endroit n'est pas inhabité. La chaumière n'est pas non plus pour lui un sujet, mais surtout un motif. Il la noie dans la verdure, la cache dans les arbres, comme pour mieux la défendre contre la banalité et la sensiblerie. Il lui laisse son rôle utile, sérieux, poétique. Vous souvient-il de ces vers si expressifs d'Auguste de Châtillon :

Il fait un froid de loup ce soir,
Et mon manteau doublé de laine
M'abritera jusqu'au foyer
De ce grand chaume hospitalier
Estompé là-bas dans la plaine...

Voilà dans tout leur charme, dans toute leur philosophie sereine, les silencieuses tombées de la nuit, les lourdes approches d'orage que Rousseau a prises si souvent dans la plaine de Barbizon et de Chailly.

Tout son œuvre est ainsi. Un Panthéisme grandiose et serein s'en dégage. Des artistes qui alors tenaient le pouvoir se sont indignés contre ses tendances et ont vu en lui un révolutionnaire redoutable et insolent. Rousseau aurait pu leur répondre par ce mot du philosophe Ballanche : « Le respect survit à ce qui n'est plus ; c'est ce qui explique comment la Forme continue de gouverner lorsque la Pensée s'est affaiblie ou même presque entièrement évanouie. » Je ne fais qu'obéir, pouvait-il ajouter, à des lois supérieures d'évolution sociale. Le règne de la mythologie est passé : les nymphes séduites dans des bois sacrés, les flots reculant d'épouvante, le soleil qui se voile la face, les lions qui reconnaissent les Androclès qui les ont guéris, ne passionnent plus la foule et n'échauffent

pas mon génie. Je voudrais traduire naïvement et justement des sensations analogues à celles que me font éprouver la lecture des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, celle de *Paul et Virginie*, et des *Voyages dans l'Amérique*, de Chateaubriand. Hier le jeune poëte qui s'appelle Joseph Delorme m'invitait à poser mon chevalet auprès de lui,

> Assis sur le penchant des coteaux modérés
> D'où l'œil domine l'Oise et s'étend sur les prés...

— Pourquoi voulez-vous que pour m'enfermer dans votre froide école je fuie ces bois, ces prés, ces vallons, ces ruisseaux, ces nuages, ces horizons que tous les vrais maîtres, Claude et Poussin, Hobbema et Rembrandt, John Crome et Constable ont si amoureusement étudiés dans leurs détails les plus intimes, dans leurs effets éternellement variés. Vous nous traitez de « romantiques et de coloristes ». J'ignore ce que vaudront un jour en honneur ou en blâme ces épithètes, mais elles n'impliquent pas que ces maîtres que nous appelons divins et que vous appelez classiques n'aient puisé comme nous aux sources mères, à la Nature. Lorsque Ulysse, nu et affamé se présente devant Nausicaa aux bras blancs, il lui dit pour se la rendre favorable : « ... Une fois, à Délos, devant l'autel d'Apollon, je vis une jeune tige de palmier. Et en voyant ce palmier, je restai longtemps stupéfait dans l'âme qu'un arbre aussi beau fût sorti de terre. Ainsi je t'admire, ô femme! et je suis stupéfait... » Eh bien, nous, nous essayons de faire des arbres aussi frais et aussi sveltes que Nausicaa[1]...

Théodore Rousseau a fait mieux que de prononcer les discours que je suppose. Il a fait des œuvres viriles et aimables, un peu tendues parfois et laborieuses, mais toujours imprégnées des âpres et fines senteurs de la forêt, des parfums de la plaine, des moites vapeurs du marais. Comme un musicien habile, comme un symphoniste consommé, il a toujours accordé le pays, le site, la saison, l'émotion du jour et de l'heure. Il n'a jamais quitté la France, estimant qu'à moins de prendre des notes incomplètes de touriste, il faut être né dans un pays, y avoir vécu, c'est-à-dire aimé et souffert, souri et pleuré, pour en savoir les consolations et les grandeurs, les beautés et les rudesses, pour en pénétrer l'esprit et l'âme. L'art poussé aussi loin que le sentait Théodore Rousseau est une communion avec les forces mêmes du monde. Il a compris

1. J'emprunte ce lambeau de citation à l'excellente traduction de M. Leconte de Lisle. *Odyssée*, rhapsodie VI, p. 90. Tout le passage, dont je n'ai pris qu'un trait, est exquis et tout à fait romantique.

l'horreur des bois, la tendre gaieté de l'aube, les épouvantes de la nuit, la solennité de la plaine comme les Anciens les comprenaient. C'est par là que vivra son œuvre [1].

PHILIPPE BURTY.

1. Cet œuvre, répétons-le encore, a été l'unique préoccupation de sa vie. Il a voulu qu'il ne se dispersât point comme les feuilles flétries d'un arbre mort. Il a chargé quatre personnes, ses amis Alfred Sencier et J.-F. Millet, son élève M. Tillot et un écrivain qui l'avait touché, M. Théophile Sylvestre, de faire un choix parmi ses meilleurs dessins et de composer, à l'aide de la photographie, un *Liber veritatis* qui perpétuât sa mémoire. *Liber veritatis,* titre touchant dans sa naïveté et son orgueil, trouvé à Rome par ce Claude Lorrain que Théodore Rousseau admirait par-dessus tous les autres maîtres! La vérité pour les artistes qui ont lutté et triomphé comme Théodore Rousseau, c'est leur œuvre, et ne sont-ils point pardonnables de le présenter à la postérité comme leur confession suprême?

PH. B.

PIERRE-PAUL RUBENS

PEINTRE DE VINCENT Ier DE GONZAGUE, DUC DE MANTOUE

LE SÉJOUR A GÊNES.

(1607.)

Dans un précédent travail[1], nous avons laissé Rubens venant de quitter Rome contre son gré et au plus grand déplaisir du cardinal Borghèse, son admirateur, pour obéir aux ordres du duc de Mantoue. Nous l'avons laissé désireux et presque assuré d'un retour prochain, grâce à l'éminente intervention du cardinal, pour présider lui-même à l'exposition du grand ouvrage que les religieux de Sainte-Marie in Vallicella[2] lui avaient commandé. Nous avons démontré combien d'ailleurs Rubens affectionnait ce séjour de Rome dont les grandeurs et le mouvement artiste, très-florissant alors, souriaient, plaisaient, agréaient à son génie, sinon encore pleinement révélé, du moins pressenti. Que le Duc, dont il était

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1866 et 1er avril 1867.

2. Cette église, appelée l'*Église Neuve*, à l'époque où Rubens était à Rome, avait été accordée, en 1575, par Grégoire XIII, à Philippe de Neri, qui la fit réédifier pour les Pères de sa Congrégation. Martino Longhi le Vieux fut l'architecte de tout l'intérieur, et donna le dessin de la façade, exécuté ensuite par Fausto Rughesi da Monte Pulciano. Pierre de Cortone a peint la voûte du milieu, la coupole et la tribune du grand autel. Cosimo Fancelli et Ercole Ferrata ont modelé et travaillé les stucs, qui sont fort remarquables. Le grand ouvrage qu'y fit Rubens était destiné au grand autel. (*Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, dell' abate Titi. Rome, 1763.)

serviteur et pensionnaire, l'eût rappelé près de lui, cela n'avait rien qui ne fût naturel. Son Altesse avait alors résolu de faire le voyage des Flandres, Rubens était flamand ; il lui pouvait donc être utile. Mais à peine le peintre était-il parti pour rejoindre le Duc à Mantoue, que celui-ci changea d'avis, et, au lieu de continuer ses apprêts pour le séjour aux Flandres, Vincent Ier annonça la résolution plus simple d'aller à Gênes. Six jours après la première lettre de Rubens, datée, le 9 juin 1607, de Rome, et dans laquelle il promet de partir sous peu, Son Altesse avise son représentant auprès du Saint-Siége que des affaires importantes l'obligent à ne pas tant s'éloigner de son duché, qu'elle ira chercher le bon air en quelque endroit d'Italie, et que l'eau de Spa, tant recommandée, lui sera apportée chez lui. Il recommande à son envoyé d'en aviser le cardinal Borghèse [1]. De Rubens, pas un mot. C'est pour nous la preuve que le Duc le tenait pour parti. Où le suivre immédiatement? Où le trouver? Nous l'ignorons. Est-il allé directement à Mantoue? S'est-il arrêté à Bologne, à Florence, à Milan? A-t-il reçu l'ordre en route de se diriger sur Gênes et d'y rejoindre Florio, le fourrier de Son Altesse? Force nous est d'en ignorer. Ce n'est pas faute d'avoir interrogé tous les papiers imaginables, toutes les correspondances privées et officielles datées des villes par où le jeune Flamand a pu passer. Ce que nous pouvons attester, c'est que le choix de Gênes pour *villégiature* fut arrêté à la date du 22 juin. Le Duc en écrivit alors au seigneur Giovanni Antonio Spinola, l'un des grands de cette République et son ami. Son Altesse le prévient qu'elle n'ira point en Flandre, mais que l'excessive chaleur de Lombardie l'a fait se décider à aller à Casal, en Montferrat, où, après avoir mis ordre à quelques affaires d'État, il se promet d'aller jouir pendant un mois de l'*amenità dell'aria del mare*, à Saint-Pierre d'Arena [2]. Il lui adresse donc le porteur de la présente, fourrier de sa cour, chargé de prier ce seigneur, selon l'offre qu'il lui en a faite déjà, de mettre sa maison à sa disposition, le priant de ne se pas occuper du détail, son envoyé ayant ordre formel de penser à tout ce qui sera nécessaire pour cette installation passagère et d'y suffire [3]. Florio, arrivé le 25, est annoncé dès le lendemain à son maître par un certain Alberghi, chargé d'affaires de Mantoue. Il a vu Gianettino Spinola [4], qui d'abord avait décidé de

1. Archives de Mantoue, *Minute delle lettere ducali*, 15 juin 1607. Mantoue. Au résident Magni, à Rome.

2. Lieu charmant, à peu de distance de Gênes, et très-fréquenté par la noblesse dans la belle saison.

3. Archives de Mantoue, *Minute*, etc., 22 juin 1607. A Giov. Ant. Spinola, à Gênes.

4. Gianettino Spinola était fils de Jean, et avait épousé Leonora Grimaldi Oliva,

recevoir Son Altesse dans sa villa de Campi, mais ayant considéré qu'elle n'était pas éloignée de moins de deux milles des habitations de San-Pier-d'Arena, et que rien n'eût été moins commode pour la facilité du service des gentilshommes, il a eu l'idée de faire préparer le palais de Baptiste Grimaldi, son beau-père, palais très-vaste et bâti dans le plus beau site de cette contrée si belle. Puis, dans les maisons des seigneurs Nicolò Pallavicini et Paolo Agostino Spinola, on disposera deux autres grands appartements pour les seigneurs qui pourraient accompagner Son Altesse, et qui ne sont pas compris sur la liste de sa compagnie et de sa suite. On disposera soixante lits. Tout le confort est prévu. Il y aura une argenterie si abondante, que Son Altesse n'aura pas lieu de faire voyager la sienne. Le seigneur Gianettino prétend à l'honneur de défrayer Monsieur de Mantoue pendant tout le séjour qu'il lui plaira faire. Alberghi lui a dit que, tout en appréciant tant de bonne grâce, Son Altesse ne voudra cependant pas qu'il prenne une pareille peine, que ce serait vouloir hâter son départ; mais ce seigneur persiste dans ses offres, et il traitera Monseigneur le Duc avec la plus libérale magnificence [1]. Par ce même ordinaire, partait une lettre [2] du seigneur Gianettino au Duc, lui annonçant ses hospitalières dispositions sur le ton le plus heureux d'un gentilhomme accompli. De son côté un autre seigneur de la famille, Paolo Agostino Spinola, écrit le surlendemain au principal ministre du Duc, à ce conseiller Annibal Cheppio, si bon patron et protecteur de Rubens en cour de Mantoue, et il l'assure, en style aussi affable que courtois, de toute la joie qui est à Gênes depuis la bonne nouvelle. Tous les gentilshommes sont enchantés, toutes les dames ravies [3], on se promet

fille de Pasquale. Une fille naturelle de Gianettino fut le dernier individu de cette famille, qui remontait à Guido Ier, en 1102. Cette branche n'avait rien de commun avec celle d'où sortit le fameux homme de guerre Ambrogio Spinola.

1. Archives de Mantoue, E. XXI, 3. *Correspondance de Gênes*, 26 juin 1607.

2. *Id., ibid.*

3. *Id., ibid.* Cette lettre est charmante; elle donne des détails sur les apprêts qui se faisaient. La voici dans l'original :

Signore mio,

Hora si che vi concedo perdon generale di quante me n'habbiate mai fatte, e vi do mille beneditioni, non meritando meno la buona nuova che m'havete data della venuta del buono prencipe in queste parti, e se per vostra buona sorte voi vi siete col consiglio, o con la persuasione adoperato in alcun modo per cosi santa resolutione, non solo vi laudo, e vi ringratio, ma vi faccio un' obligatione in quella miglior forma che io posso d'esservene particolarmente obligato per omnia secula seculorum. Tutti gli huomini di questa città si rallegrano, tutte le donne giubilano di questa per mille volte benedetta venuta; et io vi prometto da galanthuomo, che ne ricevo tanto contento che non posso

les plus belles fêtes. Si nous donnons tous ces détails, c'est qu'ils caractérisent le moment et les circonstances dans lesquels arriva Rubens en ce beau et riche pays de Gênes, justement fier depuis, et aujourd'hui encore, de compter parmi ses trésors de nombreux chefs-d'œuvre dus au vigoureux talent du peintre qui accompagnait alors le Duc de Mantoue. Ce seigneur, en effet, arriva le 4 ou le 5 juillet. Une grande partie de la noblesse était allée à sa rencontre jusqu'à Pontedecimo. Le cardinal Doria, le Sénat et le Doge [1] l'avaient envoyé complimenter, et la présentation des Dames était annoncée dans une lettre du 8, pour le lendemain à la fête de Sesti, où Son Altesse devait se rendre sur les galères de la République. C'est dans les lettres de quelques-uns des conseillers ou chambellans [2] de la suite du Duc adressées à la Duchesse à Mantoue, qu'on a quelques détails sur le séjour du prince et de sa compagnie à Gênes. Léonore de Médicis, Duchesse de Mantoue [3], savait que le Duc son époux était fort grand seigneur au jeu, tant à celui du tarot qu'à tout autre : et en femme qui se plaît à savoir un peu par le menu les faits de son époux,

esprimerlo; poiche mi si porge occasione per soddisfare a quel desiderio che ho sempre havuto, et che honorato fin hora d'una tacita osservanza e divotione d'offerirmi e donarmi di presenza al Serenissimo di Mantova per sviscerato Serv. Il mio Signor Gianettino ha voluto in ogni modo esser l'ospite principale, e per colpir maggiormente nel suo gusto e delli suoi padroni, si apparechia a San-Pier d'Arena, non a Campi. Il Signor Nicolò Pallavicino mette ad ordine ancor lui la sua casa, et una servirà per l'ordinaria abitazione di S. A. e l'altra per la conversatione. Io poi altro non metto in opra, che la mia buona volontà; spendetemi voi per ciò che vaglio. Nel rimanente mi rimetto al v° Florio, la cui diligenza straordinaria in questa citta per servitio del Signor Duca non era molto necessaria. Venga adunque S. A. allegramento, et si assicuri sopra di me, che se non sarà regalata, come si conviene a Principe di tanto merito, che sara però servita da tutti noi con tutte le nostre forze, non lasciando io di sperare, che lo fresco della mia spiaggia, e la delicatezza di quest' aria debbano supplir alli diffetti alla sterilità del nostro paese: questo è quanto vi posso dire, Signor Annibale mio, in risposta dell' ultima vostra lettera : conservatemi nella vostra buona gratia, assicurandovi che io sono vostro vero amico, e vi bacio le mani.

Di Genova, li 27 giugno 1607.

Vero Amico e S^re di V. S.

PAOLO AG° SPINOLA.

1. Jérôme Assereto, quatre-vingt-huitième doge de Gênes, élu le 22 mars 1607, mort en mars 1609.

2. Archives de Mantoue, E. XXI, 3. *Diversi*. Lettres d'A. Iberti, datées de San Pier d'Arena, 8, 14 et 21 juillet, 1er et 24 août 1607.

3. Elle était la sœur de la reine de France, Marie de Médicis, et fille de François, grand-duc de Toscane, et avait épousé Vincent de Gonzague en 1584, alors qu'il était prince héritier de Mantoue.

elle s'était ménagé des intelligences dans la place au moyen desquelles les affaires *ducales* demeuraient assez peu secrètes pour elle. Cet Iberti, que nous avons vu accueillir Rubens en Espagne lors du voyage de 1603, fut aussi à Gênes avec le Duc; il écrivait à la Duchesse : « On ne jouera point à d'autre jeu qu'au piquet ou à prime, car on a condamné tout autre afin de pouvoir jouir avec plus de quiétude de la *dolcezza di questo modo di villeggiare.* » « Le temps se passe en des causeries charmantes, écrit-il encore, entre les cavaliers et les dames; ce ne sont que comédies représentées, musiques excellentes ; le matin seulement, on pense un peu aux affaires du Montferrat et de la cour. Des concerts se donnent sur les plages, on fait aussi de petits banquets particuliers fort somptueux, *alla Fontana pavese*, avec intervention de charmantes nymphes, *con intervento di belle ninfe.* En somme, tout est charme et délices. » Cela rappelle cette jolie phrase de Bonfadio, écrivant de Gênes au comte Martinengo : « *La terra è bella, l'aria è buona, la conversazione grata... Delle madonne, la Spinola solo può far fede a Vostra Signoria che qui regna amore* [1]. » Le 21 juillet, autre lettre d'Iberti annonçant que, le jeudi précédent, le banquet le plus splendide avait été donné par le cardinal Doria dans son délicieux palais de Pegi [2]. Le cardinal, joueur superbe, tenait le jeu avec Son Altesse, et en un instant laissait sur table dix-sept cents écus d'or. « Lundi soir, une fête de dames se donnera chez le seigneur Nicolò Pallavicini; pour les soirées, elles se passent à la plage *con la buona conversazione di queste dame.* » Puis, pour les premiers jours d'août, c'était encore une *pastorale* apprêtée dans le *boschetto* du même seigneur, *per dar spasso a queste dame;* j'ajoute que Monsieur de Mantoue avait conduit avec lui tous ses violons. Ainsi se passa le temps au séjour de Gênes à San-Pier-d'Arena [3] pour Son Altesse. Il serait

1. Voyez, sur les mœurs et les coutumes génoises, un très-curieux et consciencieux article publié dans les *Atti della* Societa Ligure *di Storia Patria,* vol. IV, fascicolo 2, 1866. Della Vita privata dei Genovesi, *dissertazione del Socio Luigi Tomaso Belgrano* (de la page 82 à 273). C'est un travail excellent sous tous les rapports, plein de faits, de recherches ingénieuses et d'indications utiles.

2. Le cardinal Doria, de la famille d'Andrea, créé cardinal par Clément VIII dans le consistoire du 9 juin 1604. Pegi est un village au bord de la mer, à 12 kilomètres de Gênes. La magnifique villa de ce nom appartient au prince D'Oria Pamphili, descendant du célèbre Andrea.

3. Dans le curieux *Diary of John Evelyn,* à la date du 17 octobre 1644, on lit une fort jolie description de Gênes : ..... « From one of these promontories we could easily discern the Island of Corsica; and from the same, eastward, we save a vale having a great torrent running through a most desolate barren country; and then turning our eyes more northward, saw *those delicious villas of St-Pietro d'Arena-*

d'un bien autre intérêt pour nous de connaître comment se passa celui de son peintre; mais la disette des informations à cet égard est si grande, qu'elle équivaut à la plus complète obscurité.

Il ne m'a pas été, en effet, donné de rencontrer, même une fois, le nom du peintre dans les correspondances. Rien ne nous est parvenu sur son voyage, sur sa résidence, sur ses ouvrages en cette ville de Gênes; et l'effort de mes recherches à cet endroit a été tout désappointement et tout insuccès [1]. Le Duc, son seigneur, quitta ces rives hospitalières et fastueuses, le 24 août; il était le 30 à Casal, et, du 10 au 14 septembre, était de retour en son duché. Permit-il à Rubens de demeurer plus longtemps à Gênes? le ramena-t-il avec sa compagnie à Mantoue? C'est à quoi nous ne savons que répondre, bien que certains indices nous permettent de penser qu'en septembre il ne fût plus à Gênes. Ces indices, les voici. Le premier est d'un intérêt tout particulier pour l'histoire de la vie du peintre. A la date, en effet, du 4 août, l'archiduc Albert, seigneur des Pays-Bas et par conséquent souverain légitime de Rubens, adressa à Vincent Ier, duc de Mantoue, une lettre par laquelle il le priait de permettre à Rubens de se rapatrier. Il se résume à dire que Pierre-Paul Rubens, peintre né dans ses États, est retenu, selon qu'il en a été informé, par Sa Sérénité, qui l'occupe à des choses de son service; et comme il y a nécessité qu'il vienne mettre ordre à des affaires qui ne s'arrangeraient que mal en son absence, lors même qu'elles seraient confiées à des tierces personnes, ses parents l'ont prié d'écrire à Sa Sérénité pour qu'elle voulût bien lui accorder le congé nécessaire, etc. [2]. Or, à cette lettre,

wich present another Genoa to you, the ravishing retirements of the Geneose nobility. » (Diary and Correspondence of John Evelyn, edited by W. Bray, Esq. 4 vol. Tome I, p. 92.)

1. Les ouvrages les plus spéciaux sont presque entièrement silencieux à cet égard. La *Vie des peintres génois*, par Soprani, ouvrage continué par Ratti, 1768, t. I, p. 444, ne contient que quelques lignes, dont la première est une erreur. « Aucune cité d'Italie, dit-il, ne se peut vanter d'avoir goûté davantage la présence du grand Rubens... *Di aver più che Genova goduto il gran Rubens...* » C'est une erreur complète, et il serait difficile de prouver qu'il y ait fait un séjour prolongé. Voyez ce que nous disons plus bas. L'auteur ajoute avec plus de vérité : « Il vint ici au printemps de son âge, conduit par le duc de Mantoue; » et puis, nul autre détail.

2. Archives de Mantoue, E. XI, 1.

Voici la lettre originale; nous en avons conservé la singulière et difficile orthographe:

Sereniss. Principe,

Pedro Paulo Rubens Pintor natuxal de Estos Etados segun me han infoxmado le tiene Vosra Ser^dad en su sexvicio en algunas obras de su officio y porque tiene necessidad de acudir aqui a poner en orden algunas cosas suyas que Estando absente no

partie de Bruxelles le 4 août 1607, le Duc répond le 13 septembre, de Quingentola, près Mantoue, cette autre lettre d'un ton qui est empreint d'une assez piquante vivacité :

Il y quelques ans que Pierre-Paul Rubens, peintre flamand, est à mon servce; j'en suis content, et il s'y complaît. Je ne puis croire qu'il ait la pensée de quitter ce service, auquel il montre de vouloir rester attaché de son parfait consentement. Si donc je ne puis en cela répondre au désir des siens, qui ont voulu se prévaloir de l'autorité de Votre Altesse pour le rappeler chez lui, Votre Altesse voudra bien m'excuser si toute différente est la volonté du susdit Pierre-Paul de rester, et pareillement la mienne de le conserver. Je suis assuré de la bonté de Votre Altesse pour ne point prendre la chose à mal, puisque moi aussi je permets à mes sujets de servir d'autres princes, et fort volontiers quand il s'agit de Votre Altesse, à laquelle, pour faire fin, je baise les mains et je prie Dieu de donner toute félicité.

A Son Altesse Sérénissime le Seigneur Archiduc Albert [1].

Ne pouvons-nous pas induire de ce texte qu'au moment où Monsieur de Mantoue dictait une pareille lettre, le peintre qui en faisait tout l'objet n'était pas éloigné de lui, et qu'avant de répondre le Duc avait voulu connaître son sentiment? Très-curieux du reste est ce double document,

podra con le comodidad que dessea haverlas por terceras personas, y sus paxientes me han supplicados escriva a V. Ser^ad^ para quesesixva de darle licencia por loque le importa, siendo las causas querepxesentan tan justas Hequexido pedir a V. Ser^ad^ le conceda dicha licencia paxa que usando della, pueda venix acumplir con las obligationes desus deados y hacienda y contodo lo mas que aqui se le puede offrecex y por que deseo darle satisfaction por ser mi vassallo estimaxe y agxadecere mucho lo que V. Ser^ad^ hiciere por al Suya Ser^ma^ pexona nosro Sr Guarde y prospere como dessea.

Brussellas, Agosto 4, 1607.

A servicio de Vrâ Ser^ad^,

ALBERTO.

Al Ser^mo^ Senor Duane de Mantua.

1. Archives de Mantoue, *Minute di lettere*. Il n'y a naturellement ici que la minute de cette réponse intéressante dont le texte est celui-ci :

Sono alcuni anni, che Pietro Paolo Rubens pittor Fiamengo mi serve con gusto mio, et con sodisfattione sua: ne posso credere che egli habbia pensiero di lasciar questo servigio nel quale mostra di star di bonissima voglia : onde se non posso in ciò compiacere al desiderio dei suoi, che si ha voluto valer dell' autorità di V. A. in rivocarlo a casa, m'avrà l'A. V. per iscusata perchè diversa è la voluntà del sud^to^ P. Paolo in restare, et la mia anco in ritenerlo : et massicuro della bontà di V. A. che l'havrà per bene, poiche ancor io permetto a miei sudditi il servir ad altri Principi, et molto più volentieri all' A. V. alla quale per fine bacio le mani, et auguro da Dio ogni felicità.

A. S. A. S. il Signor Arciduca Alberto.

Ce texte n'étant que celui de la minute, il résulte que le document est sans signature. Il se pourrait que l'original fût dans les archives de la maison des archiducs Albert et Isabelle.

... des Beaux Arts.

Imp. Delâtre, Paris.

Rubens pinx. Nicolas Mossoloff sculp.

SATYRES

MUSÉE DE MUNICH

Gazette des Beaux Arts. Imp. Delâtre, Paris.

fort à l'honneur de Rubens, qui se trouvait ainsi littéralement désiré par les deux souverains. Il est manifeste qu'Albert des Pays-Bas ne prenait que pour prétexte le vœu formé par les parents du peintre, et que le vrai motif, excellent d'ailleurs, était de ne pas voir au service d'autrui un artiste de ses États dont la gloire était déjà grande au delà des monts. Le duc de Mantoue avait assurément compris que tel était le vouloir de son *bon cousin* l'archiduc, et le tour ironique, presque impertinent, de sa réponse autorise à n'en pas douter. Le second indice qui nous donne à croire que Rubens n'était plus à Gênes en septembre est une lettre familière du Génois Jean Augustin Spinola au ministre Chieppio, et si nous disons « *qui nous donne à croire,* » c'est que le chiffre final de l'année indiquée sur le texte n'est pas d'un caractère précis : autrement aucun doute ne serait à garder. Dans cette lettre du 26 septembre il est dit :

Du seigneur Pierre-Paul je n'ai pas de nouvelles. Je désire extrêmement recevoir de ses lettres et avoir occasion de le servir, et je verrai bien volontiers, mon portrait et celui de ma dame, quand il aura pu s'en être occupé sans aucun dérangement [1].

Ce Jean Spinola était le père de Gianettino qui s'était si échauffé à faire un accueil vraiment royal à Son Altesse et à sa suite, dont Rubens était. Telle est en un mot l'époque indubitable de laquelle il faut dater les rapports, et comme artiste et comme personnage, du peintre avec les Génois, rapports qui n'ont certainement valu tant d'ouvrages de lui aux palais et chapelles de Gênes qu'avec le temps, et non pas à ce seul moment d'un séjour dont la brièveté n'eût point permis à l'artiste, si fougueux et rapide fût-il, nous ne disons pas seulement d'achever, mais même d'apprêter les principaux tableaux que l'on y admire aujourd'hui encore. Les palais Adorno, Balbi, Brignole, Gavotti, Pallavicini, Pratolongo, Spinola, D'Oria, les maisons Solari, Tornati, l'église Saint-Ambroise, possèdent présentement encore, qui plus, qui moins, des œuvres reconnues pour être de Rubens, parmi lesquelles il en est de capitales. En outre il est avéré, comme en tant d'autres pays, que plusieurs ont disparu sous l'im-

1. Archives de Mantoue, E. XXI, 3. Gênes, 26 septembre 160 (?). Le chiffre remplacé ici par un *signe* est peu intelligible dans l'original. Mais comme il n'est point question de Rubens dans les lettres de Gênes pendant les années précédentes, et que cette date de septembre se présente précisément un mois après le départ de Monsieur de Mantoue et de sa suite, on peut vraisemblablement inférer que le vrai millésime de de la lettre de Gio. Ag. Spinola est 1607. Cela démontre combien, en ces sortes d'investigations, la moindre chose est souvent importante. Que de conjectures et de doutes sont fréquemment évités par la rencontre fortuite d'un seul mot ou d'un seul chiffre bien précis!

pulsion d'enchères étrangères. Comment serait-il admissible que pendant ce séjour de 1607 qui, probablement, n'a duré que deux mois à peine, Rubens eût pu accomplir une pareille besogne ? N'est-il pas plus naturel de penser que la plupart de ses œuvres qui ont orné Gênes sont le résultat des commandes que lui avaient values ses relations sociales engagées, sous le patronage du Duc de Mantoue, avec tous ces seigneurs élégants, riches, amis des arts, tous familiers de Vincent Ier ? Ce grand tableau, si célèbre à l'église Saint-Ambroise ou des Jésuites de Gênes, représentant *Saint Ignace opérant des miracles*, n'a pas été peint, comme on l'a cru, pendant cette période de la vie du peintre. Les archives de la famille Carrega l'affirment par cette note précieuse :

Dans l'année 1620 arriva de Flandre le *Tableau de saint Ignace*, peint par Rubens, pour être placé au-dessus de l'autel du Saint Protecteur, que faisait alors ériger le Seigneur Nicolò Pallavicini [1].

Or, quel était ce Nicolò Pallavicini, sinon ce riche Génois, familier et quelquefois banquier de Monsieur de Mantoue, à qui il fit l'honneur de donner ces élégantes et splendides fêtes, telles que pastorales, comédies et festins, où les « belles nymphes ne manquaient pas ? » Cela n'empêchait pas ce seigneur d'élever des autels à Dieu, puisque en 1605 il en avait commencé l'ouvrage. Quand il connut Rubens, ce fut en 1607, deux ans après, grâce au Duc qui l'avait amené. Peut-être lui commanda-t-il alors le *Saint Ignace* qu'il ne reçut cependant que douze ans plus tard, et onze après que Rubens eut pour jamais quitté l'Italie. Pour ma part, j'incline à penser que si Rubens n'est pas demeuré plus longtemps à Gênes que son sérénissime patron, il n'a pu matériellement avoir le temps de faire autre chose que les esquisses de quelques portraits et surtout les *dessins* des palais génois, qui ont fourni, cinq ans plus, tard matière aux deux énormes livraisons du grand et notable Album composé de cent trente neuf planches, et

1. Nous devons la communication de cette information importante à l'obligeance très-éprouvée de M. le chevalier Antonio Merli, officier de l'ordre des saints Maurice et Lazare, académicien honoraire et secrétaire de l'Académie des beaux-arts de Gênes. Il a bien voulu, sur la prière que nous lui en avons faite, rechercher de tous côtés à Gênes si, dans les archives des familles, quelques documents intéressants à connaître sur Rubens et ses relations avec ce grand pays ne s'y rencontreraient pas. Le marquis Giambattista Spinola, son ami, lui a prêté le plus bienveillant concours pour cette utile entreprise. Mais jusqu'à présent les tentatives de ces deux curieux si distingués sont demeurée infructueuses à cet égard. Je leur dois la notice sur les ouvrages de Rubens existant encore aujourd'hui à Gênes. Le lecteur la trouvera à la fin de ce chapitre.

qui parut à Anvers en 1613, sous ce titre : « *Palazzi antichi di Genova, raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens*[1]. »

Mais voici une autre œuvre, moins signée il est vrai que l'Album, et partant contestable; le *buste* d'un Spinola, aujourd'hui au palais de ce nom situé dans la *Salità di Santa Catterina?* De tout temps, dans cette famille, ce buste a passé pour être ouvrage de la main de Rubens. Quelques observations à ce sujet trouvent ici leur place légitime. Deux bustes de ce Spinola sont en leur palais : l'un en marbre, l'autre en terre cuite. Les uns les tiennent pour le portrait d'Ambrogio Spinola, grand d'Espagne et célèbre dans les guerres de Flandre; d'autres (M. le chevalier Merli entre autres, et il est une autorité fort compétente) pour Federico, frère d'Ambrogio, grand d'Espagne aussi, et général des galères. Le buste en marbre, de grandeur naturelle, est remarquable, et d'une conservation parfaite. Il est celui qu'une tradition de famille, avec laquelle il faut d'ailleurs compter, attribue à Rubens. Mais, selon le sentiment et d'après le jugement du chevalier Merli, plus remarquable et plus recommandable est le modèle de ce même buste, en terre cuite, possédé aussi par les Spinola. Il y reconnaît une *maestria di stecca*, une aisance et un goût tellement parfaits, que si Rubens en a été véritablement l'auteur, il serait juste de l'admettre parmi les plus vaillants artistes dans l'art de modeler. « Rubens, nous écrivait le chevalier Merli (24 mars 1866), est-il cet auteur? Je ne puis l'affirmer d'après des sources certaines, mais il est trois choses qui concourent à me persuader. La *tradition* constante dans cette famille, héritière du personnage représenté et possesseur du buste; la *manière* franche, osée et caractéristique du faire de Rubens, qui se retrouve dans le modèle; enfin les *faits historiques*. » Ces faits, du reste, tendraient à dater cet ouvrage d'une époque bien postérieure à celle du séjour du peintre à Gênes, nous voulons dire à celle où, dans toute la plénitude de sa gloire, il fut chargé par l'Infante Isabelle de négocier diverses affaires d'État en Espagne, et ce fut, comme on le sait, en 1628

1. *In Anversa appresso Giacomo Meursio 1613.* A en croire cet intéressant John Evelyn, si bon connaisseur et amateur en fait de livres, cet ouvrage était déjà rare en 1644 (trois ans après la mort de Rubens). Au 17 octobre 1644, du *Diary*, en date de Gênes, je lis..... « the streets and buildings so ranged one above another, as our seats are in the play-house; but from their materials, beauty, and structure, never was an artificial scene more beautiful to the eye, nor is any place, for the size of it, so full of well designed and stately palaces as may be easily concluded *by that rare book in a large folio wich* the great virtuoso *and painter, Paul Rubens, has published though it contains* (*the description of*) *only one street and two or three churches.* Diary of J. Evelyn, t. I, p. 89.

et 1629. Il y rencontra Spinola avec lequel il eut des conférences[1]. Celui-ci était Andrea. D'un autre côté Frédéric Spinola, son frère, comme lui au service de l'Espagne, eut le commandement de la flotte en Flandre. Ne peut-on pas raisonnablement admettre que Rubens, si habile à toutes choses d'art, ait tenté de faire le portrait d'un tel personnage en plastique, comme il avait fait celui de tant d'autres en peinture? Tout cela est possible. Il ne nous appartient pas de nous prononcer, jusques à connaissance de témoignages, sinon plus recommandables, du moins plus certains. Le marquis J. B. Spinola, grand ami des arts, connaisseur excellent, s'occupe actuellement à dépouiller les archives de sa famille si illustre pour y chercher les preuves. Puisse-t-il, pour augmenter l'honneur de Rubens et des Spinola, ses ancêtres, rencontrer quelqu'un de ces écrits contemporains qui souvent, bien que d'une forme toute modeste et d'une apparence peu utile, se trouvent devenir des preuves plus vaillantes que les discours les mieux élaborés et que les combinaisons et déductions de l'esprit le mieux nourri!

Tel est le peu que nous avons à dire sur la présence de l'immortel Flamand en la cité et république de Gênes. J'affirme cependant sans crainte que c'est erreur d'estimer, avec M. Alfred Michiels et les autres historiens de Pierre-Paul Rubens, que si l'on excepte Mantoue, cette ville « fut le lieu de la péninsule italique où il demeura le plus longtemps. » Plus j'étudie en effet la vie de Rubens en Italie depuis son arrivée, d'après ses propres lettres ou d'après des textes ultra-authentiques, plus je me persuade des nombreuses erreurs où l'on est demeuré jusqu'ici sur la manière dont le grand artiste a dirigé ses études et quant à la désignation des contrées où, soit par élection personnelle, soit d'après les ordres du souverain de Mantoue, il a consacré son talent à l'activité et son esprit à l'observation. Certes, il n'a pas dépendu de nous de ne l'avoir pas suivi jour par jour depuis qu'il eut mis le pied sur la terre italienne. Nous l'avons rencontré souvent d'une façon certaine, mais que de dates encore il reste à déterminer! que de certitudes sont à acquérir! Avons-nous, par exemple, une seule date positive, appuyée de preuves bien réelles, pour dire avec assurance que nous avons vu Rubens à Venise, à Milan même, où cependant il est avéré qu'il a fait un grand dessin de la *Cène* d'après Léonard[2]?

1. Rubens partit en avril ou septembre 1628 pour l'Espagne, et il quitta le royaume en 1629. Le 12 mai il arriva à Paris. Voyez, pour bien connaître ce voyage ORIGINAL UNPUBLISHED PAPERS *illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist.* Collected by W. Noël Sainsbury. London, 1859; et RUBENS DIPLOMATE, par M. J. Pelletier, de l'Académie des Beaux-Arts, lu en la séance du 16 août 1865.

2. Lorsque le duc de Mantoue quitta Gênes le 24 août 1607, il passa par

BUSTE D'UN SPINOLA

Terre cuite attribuée à Rubens.

Quand l'avons-nous vu à Bologne et à Florence, si ce n'est pendant un ou deux jours, alors qu'il faisait route de Mantoue à Livourne, pour embarquer sur les galères d'Espagne les chevaux de race et autres présents qu'il avait charge d'aller offrir à Philippe III et au duc de Lerme? Que d'autres s'engagent donc dans une voie nouvelle pour acquérir les certitudes qui nous manquent! Quant à celle où nous avons pénétré, nous la déclarons épuisée et, par conséquent, vaine désormais. La vanité n'est pour rien dans ce discours qui n'a d'autre base que le désir où nous sommes de ne pas exposer des efforts généreux à des entreprises inutiles. Pour nous, — il nous reste à le prouver, — c'est à Rome que Rubens a consacré le plus de temps pendant les huit années de sa jeunesse écoulées hors de sa patrie flamande. Nous l'avons vu quitter Rome une seconde fois, à la mi-juin 1607, avec esprit de retour. Dans un prochain article, nous l'y verrons reparaître au commencement de 1608. Pour cette dernière période, ses propres lettres ne nous feront pas défaut [1].

ARMAND BASCHET.

Milan et s'y arrêta quelques jours. Si Rubens était avec lui, il se pourrait qu'il l'eût autorisé à y travailler. Les correspondances de Milan, à cette époque, ne nous ont rien appris.

1. Voici l'indication des ouvrages de Rubens, des endroits où ils se trouvent et des noms des possesseurs, à Gênes, que l'honorable et érudit chevalier Antonio Merli a bien voulu nous adresser :

Palais Adorno, via Nuova, chez les héritiers du marquis Agostino :
Hercule au jardin des Hespérides.
Déjanire livrant aux Furies la tunique fatale.

Palais Balbi, via Balbi, chez le marquis Balbi (Francesco Sevarega) :
Jésus et saint Jean-Baptiste.

Palais Brignole, via Nuova, chez les Brignole Sale, héritiers du marquis Antonio :
Portrait d'homme, d'un coloris admirable.
Rubens embrassant sa femme, deux demi-figures, grandeur naturelle, avec un *Faune* et *un petit Amour.* Coloris merveilleux, d'une remarquable conservation. Un des tableaux les plus appréciés à Gênes.

Chez le marquis de Marcello (héritiers de feu Giacomo) :
Portrait d'homme. Ovale.
Portrait de Philippe IV d'Espagne, l'un des plus remarquables qu'ait peints Rubens.

Palais Gavotti, strada Portello, chez les marquis Nicolas et Jacques Gavotti :
La Chasse au faucon, petit tableau fort gracieux. Les figures sont de Rubens. On attribue le paysage à Wouwermans.
Les quatre pécheurs, ou *saint Pierre, sainte Marie-Madeleine, le roi David et le bon larron adorant Jésus ressuscité.* Très-belle peinture, de petites dimensions.

Palais Pallavicini, via Carlo-Felice, chez le marquis Ignazio Alessandro Pallavicini :
Un Silène.

Palais Pratolongo, vico San Luca, chez M. Rafaël Pratolongo :
La Présentation au temple. Composition de vingt figures.

Palais Spinola, via Nuova, chez les marquis Antoine, Vincent et François Spinola :
Trois demi-figures, représentant *un Faune, un Silène et une Bacchante.* Du plus vif coloris, exécuté avec un goût exquis, et d'une conservation surprenante.

Palais D'Oria, via Nuova, chez le marquis Giorgio D'Oria :
Portrait de femme, en pied, grandeur naturelle. Attribué, dans le *Guide à Gênes* d'Aliseri, à Van Dyck, mais jugé et reconnu, par des artistes éminents, pour être un des plus étonnants ouvrages que Rubens ait pu faire.

Palais Balbi, via Balbi, chez le marquis Cesare Durazzo :
Le Jugement universel. Hauteur, 1 mètre; largeur, 900 millimètres. (Gravé par Rosaspina.

Maison Solari, piazza San Bernardo, chez MM. Lorenzo et Vicenzo Gando :
Le Jugement de Pâris. Haut., 490 mill.; larg., 710 mill.

Maison Tornati, via Garibaldi, chez le marquis Angelo Torriglia :
Portrait d'un homme de guerre. Très-petit ovale. Très-fini, très-conservé.

Palais Spinola, piazza Pelliceria, chez le marquis Francesco Spinola, fils de Giacomo.
Sainte Famille. La Vierge avec l'Enfant, saint Jean-Baptiste, sainte Anne et saint Joseph.

Église des Jésuites ou de Saint-Ambroise :
La Circoncision, très-grand tableau du grand autel. Il n'est pas classé parmi les œuvres les plus méritoires de Rubens; il est cependant de quelque beauté. Il a, du reste, subi les effets du temps, et plus encore peut-être ceux de la fumée des *candelle,* et d'une restauration récente.

Saint Ignace opérant des miracles, grand tableau, sur l'autel de la famille du marquis Carrega, héritiers de la feue famille Rebuffo, qui l'avait acquis des héritiers du marquis Agostino Airoli, lequel l'avait acheté, en 1649, à la succession du marquis Nicolò Pallavicini, fondateur de la chapelle, un peu après 1605. La beauté de ce tableau est merveilleuse. Peut-être est-il le chef-d'œuvre du maître. L'heureuse disposition des groupes et l'effet de lumière sont admirables. Tout est chef-d'œuvre dans cet ouvrage. Rubens l'envoya de Flandre, en 1620, au marquis Nicolò Pallavicini.

A. B.

INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES

(SUITE[1].)

Celui qui admire une œuvre d'art n'imagine guère, s'il n'est pas artiste lui-même, les grandes et petites tribulations par lesquelles a passé l'auteur avant d'arriver à la formule dernière de sa pensée. Il y a dans la *Stratonice* tel geste qui a été vingt fois repris, corrigé, surchargé, jusqu'à ce que, sans être violent et outré, il fût d'une vérité frappante, énergique et mémorable. Le bras droit de l'*Antiochus*, par exemple, a pris successivement toutes les variantes de la position qu'il a aujourd'hui, et il a parcouru tout un demi-cercle de repentirs, parce que le peintre avait voulu que ce bras plié et levé exprimât la crainte qu'avait le jeune homme qu'on ne découvrît son émotion, et fît le geste qui, au lieu de cacher l'amour d'Antiochus, devait précisément le trahir. L'autre bras, perdu dans la mollesse des coussins, et dont la main seule est visible, a été dessiné de bien des manières avant que l'artiste s'aperçût « qu'il n'en fallait pas, » comme il disait lui-même aux pensionnaires de Rome. La draperie de Séleucus, dont la teinte rouge cornaline est contiguë à la teinte orange de la couverture et forme un accord par analogie, cette draperie, dis-je, a été longtemps cherchée et obstinément recherchée dans ses plis, parce qu'il fallait la faire contraster, au moyen de cassures plus fermes et plus rares, avec la draperie du lit, qui devait

1. Voir dans les tomes XXII et XXIII de la *Gazette des Beaux-Arts* les livraisons de juin, juillet, septembre et novembre 1867, et janvier 1868.

être froissée par les agitations du malade. Que de fois la nature a été consultée, soit qu'un élève d'Ingres, l'un des Balze ou l'un des Flandrin, se mettant à genoux, Ingres lui jetât sur le dos la draperie pour saisir en flagrant bonheur quelques beaux plis, soit que le maître lui-même, courant éperdu et déshabillé à travers la chambre, et jouant en pensée le rôle de Séleucus, vînt se précipiter haletant sur un matelas pour fournir à ses élèves le motif de cette draperie, qu'il voulait naturelle autant que noble, expressive autant que belle. Et quelle bonne foi naïve dans cet homme petit, obèse et ramassé, qui, sans craindre le comique de son action, sans même le soupçonner, se pénétrait des passions qu'il avait à peindre, au point de mimer le désespoir d'un héros antique, et frisait le ridicule pour atteindre, s'il était possible, à la suprême beauté!

La *Stratonice*, terminée en 1839 et destinée au duc d'Orléans, fut envoyée à M. Marcotte d'Argenteuil, qui reçut de son ami la recommandation expresse de ne montrer provisoirement le tableau à personne. Aussi Ingres lui écrit-il au mois d'août 1840 : « Vous avez dû souffrir de celer à Calamatta la *Stratonice*. Mais je reconnais là votre loyal caractère ; oui, c'est un bon et estimable ami, Calamatta, et vous ne sauriez croire combien je suis heureux de voir à quel point il a votre estime. »

XLV.

Les artistes, aujourd'hui, ne font guère attention au cadre de leurs tableaux. La toile finie, on commande une bordure au doreur, lequel a par devers lui deux ou trois modèles d'encadrements à la mode qui lui servent de passe-partout. Que le tableau soit brillant ou sombre, qu'il représente un paysage à grand ciel ou une composition toute remplie de figures serrées, on y applique indifféremment un cadre profond ou un profil rabattu, un double rang de perles ou une cannelure. Rien n'est plus commun que de voir au Salon des peintures encadrées à contre-sens. Tantôt elles sont écrasées par l'éclat indiscret d'un cadre cannelé dont les listeaux scintillants éblouissent l'œil, tantôt elles restent aplaties faute d'une bande noire, par exemple, qui épicerait le spectacle, et, en le contrariant, le rehausserait.

Ingres était plus attentif à ces détails, et il ne les trouvait pas au-dessous de lui, comme font nos peintres du jour. En adressant à M. Marcotte son *Odalisque à l'esclave*, il lui écrivait : « Vous ferez faire, je vous prie, un assez beau cadre, bien large et aussi *baroque* que possible, car c'est du turc, c'est-à-dire tout ce que vous trouverez d'ornements qui se

rapprochent du style de ce pays. » Et un mois après, il revient à la charge : « Comme je vous l'ai recommandé, je voudrais un cadre excessivement large (raisonnable cependant), et à ce propos je désirerais en refaire un autre pour la *Stratonice,* et pour une bonne fois que je m'explique encore : très-large, pas très-profond et les ornements fins et tous grecs. A l'*Odalisque,* qui est un sujet gracieux et un peu étranger, des ornements que l'on appelle, je ne sais comment, gothiques modernes, me semblent convenir, excepté cependant les clinquants et les velours dans le fond : vous voyez que je suis au courant.

« *P. S.* Mais, en y réfléchissant, c'est moi qui ferai à mon retour le cadre de la *Stratonice,* dont le succès m'étonne autant qu'il me rend heureux [1]. »

XLVI.

Pendant son directorat, Ingres travailla peu à Rome ; encore se fit-il aider beaucoup par quelques-uns des pensionnaires, notamment par Papety et Paul Balze. Les soins de l'administration lui prenaient une bonne partie de son temps. La villa Médicis ayant besoin de réparations, il passa plusieurs mois parmi les ouvriers, concurremment avec l'architecte de la maison. L'École des beaux-arts de Paris ayant reçu du ministre une allocation considérable pour faire mouler à Rome les plus beaux marbres, Ingres surveilla de près l'emploi de ces fonds, et il expédia plus de trois cents pièces moulées sur l'antique, sans compter qu'il fit exécuter sous ses yeux par Paul Flandrin, les frères Balze et autres, les copies des Loges de Raphaël, qui ornent maintenant les loges de l'École des beaux-arts à Paris, et les copies des Chambres, qui se trouvent aujourd'hui au Panthéon. A ce sujet nous transcrivons une lettre curieuse adressée par Ingres à M. Duban, et datée du 8 octobre 1839 :

« Par prédilection pour toutes nos belles copies de grands maîtres, je me suis avisé, moi aussi, de rêver un projet pour les rassembler toutes, et voici, au reste, ce qui m'en a fait naître l'idée. Avant de quitter Paris, M. Thiers m'ayant demandé un rapport particulier aux copies des Loges de Raphaël que je fais exécuter présentement, je crus devoir penser aussi à leur destination à Paris, et je lui indiquai notre église des Petits-Augustins comme le lieu le plus convenable sous tous les rapports, non-seulement pour y placer au fond du sanctuaire le *Jugement dernier* de Michel-Ange, mais encore les Loges de Raphaël, en frise au-dessus

1. Lettre à M. Marcotte, datée de Rome, 19 septembre 1840.

des grands tableaux-copies des sept actes des Apôtres, du même maître.

« Depuis, et comme on dit que l'appétit vient en mangeant, il me vint la pensée de donner encore plus de développement à cette idée en couronnant la décoration des bas-côtés par les Sibylles de Michel Ange, et enfin de consacrer ce lieu comme *Chapelle du palais des beaux-arts*, par la copie exacte de la tribune des chanteurs de la chapelle Sixtine, et réunir là par ce moyen l'art de la musique, en mettant cet art divin en compagnie de ses divines sœurs, dont votre palais est le temple.

« Cependant je n'aurais jamais osé vous montrer ce petit travail, parce qu'il n'est point de notre compétence, si M. Thiers, qui l'a vu, n'avait insisté pour que je le lui remisse, voulant absolument vous le montrer et en causer avec vous.

« Je jouis, mon cher Monsieur Duban, de tous vos succès, de votre belle position, que votre seul talent vous a méritée; je m'en réjouis avec le plus grand cœur. »

XLVII.

Dans le temps où il écrivait ce qu'on vient de lire, Ingres reçut de M. le duc de Luynes une proposition qui le jeta dans le ravissement. Il s'agissait de peintures décoratives à exécuter au château de Dampierre dans une galerie que M. Duban devait reconstruire, et qui devait être ornée avec la dernière magnificence. Deux grandes places, les places d'honneur, étaient réservées à Ingres, et M. de Luynes les lui offrait avec la déférence la plus flatteuse et la plus haute politesse. Le prix de ce grand travail était fixé à soixante-dix mille francs pour les deux tableaux, dont les sujets n'étaient pas encore déterminés. Pour le cas où le maître les voudrait exécuter à Dampierre, l'hospitalité du château lui était noblement offerte. Tout le monde y serait à ses ordres en respectant sa liberté.

Ce fut vers le commencement de septembre 1839 que les propositions de M. le duc de Luynes parvinrent à Rome à M. Ingres, qui en fut enchanté, et qui en fit part immédiatement à ses amis et élèves, Paul et Raymond Balze et Henri Lehmann. Les Flandrin et Ambroise Thomas avaient déjà fini leur pension et quitté Rome. Henri Lehmann se souvient d'avoir lu la lettre de M. de Luynes. Le duc y parlait du vœu exprimé par son père qu'il fût fait dans le château de Dampierre deux peintures représentant des sujets historiques ou autres de nature à contenir, pour les futurs habitants du château, un encouragement ou un reproche.

Après réflexions, le peintre, préoccupé avant tout de son art, choisit pour sujets l'Age d'or et l'Age de fer.

Le 19 septembre, Ingres en écrivit à M. Duban : « M. le duc m'a fait l'honneur d'une lettre si belle, si honorable pour moi, que je la montre à tout le monde. Enfin, je suis à Dampierre le magnifique avec vous, mon cher Monsieur, avec l'admirable esprit de votre talent et tout ce que votre caractère a pour moi de bienveillant et de si aimable. Seulement, vous me voyez trop haut et trop en beau, comme M. le duc.

« J'entre donc en matière touchant votre galerie.

« 1° Quant à la dimension de hauteur des tableaux et celles à partir du sol comme soubassement, je me suis décidé pour les deux exemples de ce calque, d'après les Stances de Raphaël au Vatican. L'un ou l'autre, si d'ailleurs votre choix les approuvait, me serait égal. Le cintre me tenterait; mais je le laisse entièrement à votre choix; je ne voudrais rien imposer.

« 2° Un point sur lequel j'insisterais serait l'indispensabilité *de peindre ces tableaux sur place.* Les raisons sont toutes palpables et en faveur d'une bonne exécution. La première serait de peindre monumentalement le tableau *pour sa véritable destination.*

« 3° Quel genre de peinture emploierons-nous? Il est parlé de *toiles;* je vous avoue que lorsque je vois même ces chefs-d'œuvre peints à l'huile, et noircis et jaunis avec le temps, cela est effrayant. Le *bois?* mais les planches se déjettent... Voici d'autres matières employées : la fresque, ou bien l'huile sur le mur, sur une espèce de stuc, comme cela s'est pratiqué à Fontainebleau. Cette dernière manière me conviendrait assez; c'est à vous de décider, Messieurs.

« 4° La lumière, hélas! presque toujours ennemie des œuvres d'art, lorsque le soleil les frappe. Il en faut, mais pas trop. Du reste, l'expérience vous donnera les moyens de tout concilier. Je me trouve doublement heureux, mon cher Monsieur, d'être en si bonnes mains, bien persuadé aussi que tout ce que vous faites et ferez à Dampierre sera marqué au coin d'une perfection et d'un goût que je n'ai jamais vus à ce point chez aucun autre. Et je n'ai pas encore vu cette belle École des beaux-arts, dont tout le monde dit merveille! Je vous prie d'exprimer à M. le duc l'attachement que m'inspire sa noble et aimable personne. »

Voilà donc des relations commencées sous les plus heureux auspices. Quoi de plus enviable pour Ingres qu'une telle occasion de faire voir toutes les ressources de son talent et le meilleur de son style sans être gêné par le costume ou par des données historiques, sans avoir à mettre en scène d'autres personnages que des figures nues, des héros ou des

dieux? Et quel avantage inappréciable que d'avoir pour théâtre de ses peintures la magnifique galerie que M. Duban allait construire tout exprès, ou du moins renouveler de fond en comble, avec ce goût élevé, pur et délicat que l'on admirait, et avec cette discrétion dans la richesse qui était pour Ingres la qualité la plus désirable de l'encadrement qu'on promettait à ses pensées! Comme il inclinait à la fresque en mémoire des grands maîtres et aussi parce qu'elle est propice à faire valoir le dessin, il redoutait l'opulence que le propriétaire du château voulait déployer dans la galerie, et il exprimait ses craintes à M. Duban dans une lettre datée de Rome, le 25 janvier 1840, et conçue en ces termes :

« ... Je vous remercie de toutes vos précautions pour un genre de peinture qui n'est ny bien connu en France, ny bien naturalisé. Je suis enchanté que M. le duc l'aye adoptée en cette occasion, car elle a toujours été chérie et employée par les plus grands peintres comme celle qui inspire le plus et à qui son exécution plus facile permet d'enfanter de plus grandes choses, et c'est tout dire, elle est *monumentale*.

« Voilà donc une chose arrêtée; mais s'il m'est permis d'exprimer toute ma pensée, que je vous offre toujours, sauf meilleur avis, et comptant sur votre excellent esprit, mon cher Monsieur, je ne sais si la décoration riche de marbres que vous destinez à accompagner nos tableaux à fresque et orner cette belle salle, ne sera pas trop riche et ne fera pas du tort à cette simple et austère peinture à l'eau. Il me semble avoir toujours vu *la fresque accompagnée de la fresque*. L'emploi le plus grand de ce genre se trouve dans la chapelle Sixtine, les Stances de Raphaël, la Farnésine et autres lieux, tous décorés par elle seule, par les plus beaux ornements arabesques et petits tableaux d'architecture, le tout souvent, ou, pour mieux dire, toujours, rehaussé des plus belles couleurs et d'or. Je craindrais donc quelque chose de trop terne pour la fresque à côté de ces richesses de marbres qui réclament plutôt la vigueur et l'extrême fini (vigueur comme manipulation) *de la peinture à l'huile*.

« Voilà mon objection. Rien à changer du reste à la belle décoration de votre salle, que je trouve superbe. Ces belles consoles qui soutiennent cette tribune, et les belles portes, tout cela à l'exemple de la belle chapelle Sixtine, peut très-bien rester et faire divinement; mais ces riches colonnes, l'entourage et le soubassement des tableaux en marbre, j'en doute, par les raisons que je viens d'exprimer... Vous voyez qu'il n'y a en ceci que le genre spécial matériel de la fresque qui pourrait me suggérer ces remarques et que cela ne touche en rien le beau travail que vous projetez et qui me fait battre le cœur de plaisir.

« Dans le cas où l'encadrement sera de marbre, un marbre *gris clair*

veiné me paraîtra toujours bien faire puisque vous avez la bonté de me consulter, et je ne trouve qu'à louer dans la hauteur et proportion de la peinture et du soubassement. Tout m'y paroît parfaitement convenable, et je désire en partager l'honneur avec vous, le seul certainement fait pour reproduire avec votre particulier génie ces *beaux temps*, dont nous sommes, de concert avec M. le duc de Luynes, les plus vifs admirateurs... »

Cette lettre, communiquée à M. de Luynes, qui de son côté avait reçu sans doute de M. Ingres des réponses dans le même sens, dérangea un peu les projets que le duc avait formés avec les conseils de M. Duban. Si le maître persistait à faire de la peinture murale, il ne fallait rien moins que reprendre en sous-œuvre les murs de la galerie pour les rebâtir en matériaux choisis qui pussent garantir au peintre l'éternité relative d'une architecture digne de son œuvre. Le duc de Luynes s'en explique en ces termes à M. Duban dans une lettre sans date, mais qui doit être de la fin de l'année 1839 ou du commencement de 1840 :

« Comme vous me le mandiez, la réponse de M. Ingres dérange un peu nos projets, et voici les réflexions qu'elle me suggère, je vous les soumets : La pensée de M. Ingres de peindre des tableaux sur place, afin que l'exécution en soit plus monumentale et plus conforme à leur véritable destination, est tellement juste à mes yeux, que je l'accepte comme sans réplique. Restent les moyens d'exécution.

« M. Ingres propose la peinture sur bois avec hésitation, et il a raison, elle a trop d'inconvénients et aucun avantage. Le jeu des planches assemblées, les vers..., enfin tous les inconvénients de la peinture sur toile sans les ressources de rentoilage et de restauration.

« Il parle aussi de peinture sur stuc et sur le mur. Ici commencent, je crois, les grandes difficultés. Je me rappelle que, selon votre opinion, cette peinture murale était impraticable à cause de l'état de la construction, de la nature des pierres, des tassements possibles et de mille autres raisons qui m'ont semblé très-puissantes. Dans le même système M. Ingres parle de la preinture à fresque, et je pense que si l'on pouvait surmonter pour la partie matérielle les difficultés dont je viens de parler, la fresque, entre tous les autres moyens, serait celui qui nous garantirait le plus prompt résultat de la part de M. Ingres. Elle aurait bien des inconvénients très-graves : d'abord elle affaiblirait le coloris, déjà si gris, du maître ; elle se subordonnerait nécessairement le système de décoration de la salle et le tiendrait dans un effet peut-être trop modeste pour bien faire.

« En résumé, l'idée de peindre sur place me parait excellente,

quoique M. Ingres, avec son genre de talent, en ait peut-être moins besoin que personne. J'invoque vos conseils pour savoir si la peinture murale est possible ; si elle ne l'est pas, il faudrait nécessairement ramener M. Ingres à la peinture sur toile qui certes est moins monumentale que celle sur mur. Dans mon opinion, cette dernière est la seule qui puisse accomplir l'œuvre, s'identifier au lieu, en devenir inséparable et satisfaire en même temps l'artiste.

« Ce serait d'ailleurs, dans un édifice privé, une chose toute nouvelle pour notre siècle et qui n'aurait jamais d'imitateurs. Ce serait un moyen d'éterniser la mémoire de nos travaux, même quand le château passerait en d'autres mains que celles de ma famille, et malgré tous les défauts de la fresque, malgré les inconvénients que je vous ai signalés, soit de la part du maître, soit pour la décoration de la salle, si c'était possible, je n'hésiterais pas à accepter la fresque.

« Tout cela, Monsieur, se recommande à vos sages réflexions. Ce sujet vous aura beaucoup occupé. Veuillez bien me faire part de vos nouvelles lumières, j'en userai avec empressement, désirant me fixer à ce qu'il y a de plus raisonné et de plus avantageux. Je ne parle pas de la forme des tableaux. Le cintre peut bien faire, la forme rectangulaire aussi. Agréez, je vous prie, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués. »

Quoi qu'en dise M. de Luynes dans la lettre que nous venons de citer, ce fut une idée malheureuse que celle de peindre sur mur l'Age d'or et l'Age de fer, et si Ingres avait eu le loisir de conduire son ouvrage dans la liberté du chez-soi, sans changer d'intérieur, sans avoir à confronter sa vie modeste avec une existence seigneuriale, nul doute qu'il n'eût mené à bien ces deux peintures, qui eussent été dans notre époque la plus haute expression du style. Mais le sort, nous le verrons, en décida autrement.

XLVIII.

Ingres partit de Rome à la fin d'avril 1841, et il arriva au commencement de mai à Paris. Il y trouva sa réputation grandie et l'ensemble de l'école disposé à le reconnaître pour chef. Le duc d'Orléans avait exposé la *Stratonice* dans un salon du pavillon Marsan, aux Tuileries, et beaucoup de personnes avaient été admises à la voir : nous fûmes du nombre, mais parmi les derniers. L'impression profonde que nous fit cette exquise peinture est encore présente à nos souvenirs. Nous étions seul avec le gardien qui nous avait introduit. Le salon désert et fermé, ne re-

cevait de jour que par une fenêtre donnant sur le jardin. Au milieu du silence qui régnait dans cette demeure d'un roi moderne, il nous fut plus facile de goûter la restitution d'un palais asiatique habité par un successeur d'Alexandre et de recevoir ainsi une révélation des choses antiques et des mœurs païennes. Ce fut la première fois que l'idée de style s'offrit clairement à notre pensée. Les lois de l'art, du grand art, nous étaient alors inconnues, et dans la naïveté de notre ignorance nous n'en étions que plus enclin à l'admiration et plus charmé.

Un banquet offert à l'auteur de la *Stratonice* par tous les peintres et les sculpteurs, depuis les membres de l'Institut jusqu'aux plus humbles débutants, inaugura le nouveau séjour de l'artiste à Paris. Louis-Philippe voulut à son tour rendre hommage au plus illustre représentant de l'art contemporain. Il conduisit Ingres à Versailles et lui fit les honneurs des galeries et des appartements sans fin où il venait de rassembler tant de monuments dédiés à toutes les gloires de la France. Le soir, ayant ramené Ingres au palais de Neuilly, le roi le retint à dîner et lui donna un concert où il eut la délicatesse de ne faire jouer que les morceaux de Haydn, de Glück, de Mozart, que le peintre préférait. A partir de ce moment, ce fut dans la noblesse d'alors, je veux dire dans la haute bourgeoisie, un véritable engouement pour M. Ingres et une émulation de lui plaire. De toutes parts on lui faisait fête, on lui demandait un dessin, un portrait, un croquis, on l'invitait pour le voir et aussi pour le montrer, on lui prenait son temps; il était devenu l'esclave de sa propre gloire.

« Tu connais Paris, écrivait Ingres à son ami Gilibert [1], eh bien! il m'est tombé dessus; j'en suis accablé! lorsque je crois pouvoir gagner les bords du gouffre, je m'y vois replongé de plus belle. Toutes mes heures, tous mes moments sont comptés et toutes mes soirées précédées de dîners retenus d'avance. Enfin tous les honneurs et tous les ennuis d'une position digne d'envie, certes, et qui au fond ne me rend pas heureux.

« Je ne veux pas être ingrat, mais ce n'est pas là la vie que j'aime et qui me convient. Celle que j'aime n'est pas ainsi faite; elle est toute dans le calme et les douceurs du foyer avec des amis choisis et mon atelier. Là, je suis roi et j'oublie qu'il est des ennuis et des chagrins. Là, je suis heureux avec les difficultés à vaincre de mon bel art. Quelquefois, couronné de ma propre approbation, je suis heureux surtout quand je revois longtemps après, dans le monde où je les ai lancés, ces enfants qui m'ont coûté tant de soins et de sollicitudes tendres et courageuses.

1. Lettre datée du 2 octobre 1844

« J'aime à me claquemurer dans mon atelier avec la nature, les modèles les plus beaux, qui me révèlent les beautés classiques des Phidias et des Raphaël et m'assurent, dans mes croyances, doctrine et foi. Auprès de ces divinités, je ne me reconnais d'autre mérite que celui de l'imitation : oui, je sens que leur grâce est descendue jusqu'à moi, et je me prosterne.

« J'ai mis la main à un dessin colorié de notre Homère, et tous ceux qui l'ont vu en disent merveilles; M. de Forbin, à la tête, en a parlé et en parle dans tous les salons. *Ton* Racine y est et occupe une belle place et *sur la même ligne* que Corneille, mais *à mon corps défendant*. Sache que je suis tout à fait dans l'antiquité et que toute comparaison de l'antique au moderne me paraît un blasphème. Plus Racine est Racine, plus il est coupable à mes yeux. Quant à ton autre blasphémateur et indigne Voltaire, en matière de goût et de haute poésie, je le laisse se battre avec Racine, et peu m'importe.

« Mon saint est déjà admiré du petit nombre des bons esprits qui l'ont vu. Ce succès précurseur ne me rend que plus exigeant pour moi-même. Il est très-avancé d'ensemble; rien de fini, mais *tout est trouvé;* je n'ai plus que l'exécution de plaisir [1]. »

Ici se place une circonstance intéressante de la vie que nous avons entrepris de raconter.

Le portrait de Cherubini avait été peint à Rome à mi-corps sur un fond uni seulement; mais le peintre avait rapporté une étude d'après Mlle de Rayneval, sœur du premier secrétaire de l'ambassade française [2], étude qui devait lui servir pour la figure de la Muse, car il avait déjà médité de transformer le portrait de son ami en apothéose. Un jour, ayant rencontré Cherubini à l'Institut, il lui redemanda ce portrait pour y faire, disait-il, une légère retouche. Cherubini ne se fit pas prier, et il envoya le portrait le lendemain. Une fois en possession de la toile, plutôt que de recommencer sur nouveaux frais, Ingres fit agrandir le châssis en haut et sur les côtés, afin de pouvoir ajouter dans le fond la figure idéale

1. Nous ne savons de quel saint il peut être ici question. Depuis le *saint Symphorien* qui fut terminé en 1834, Ingres ne fit aucun tableau de sainteté, si ce n'est le *Jésus au milieu des docteurs,* les cartons pour les vitraux des chapelles de Dreux et de Saint-Ferdinand, et un tableau représentant la bienheureuse Germaine de Pibrac, qui lui avait été commandé pour une église de Montauban. Dans les copies des lettres à M. Gilibert, qui nous ont été confiées par M. Cambon, après les mots « mon saint, » on lit entre parenthèses (Symphorien), mais ce doit être par erreur.

2. Nous nous étions trompé quand nous avions dit que Mlle de Rayneval était la fille de l'ambassadeur de France à Rome.

de la Muse étendant sa main protectrice sur le génie du compositeur. Un autre eût pris la peine de raccorder les deux figures, dont la première est d'une vérité saisissante, au moyen de quelques touches de nature à idéaliser aussi le portrait; mais Ingres, à qui l'imprévu des contrastes ne déplaisait point, affecta au contraire de laisser à la tête de Cherubini toute la réalité qu'il y avait mise, afin d'opposer avec plus d'énergie l'apparition symbolique de la muse à la figure vivante du musicien.

La peinture achevée, Ingres prit soin de la placer dans un jour favorable et mystérieux, et il invita Cherubini à la venir voir; mais il ne voulut pas être présent à la scène d'étonnement et aux élans de reconnaissance qu'il prévoyait. Ce fut Mme Ingres qui attendit seule le poëte pour être témoin de sa surprise et de son ravissement. Assis devant le tableau de son apothéose, Cherubini le contempla longtemps avec une tranquillité désespérante et en gardant un silence dont Mme Ingres fut accablée. J'imagine pourtant que cet homme en apparence impassible et immobile comme son image était ému intérieurement, et qu'il prêtait l'oreille à quelque secrète inspiration... Il se leva enfin, murmura quelques mots de politesse et se retira.

Le peintre qui épiait ce moment accourt après la sortie de Cherubini et demande à sa femme quel a été l'effet produit par le coup de théâtre qu'ils avaient ménagé. — Rien! dit Mme Ingres, absolument rien! aucune marque de surprise ni de joie, aucune trace d'émotion! — Ingres était atterré. Il ne comprenait rien à cette insensibilité d'un homme de génie en présence de son effigie divinisée.

A quelques jours de là, Cherubini, étant venu rendre visite à Ingres, fut reçu à son tour froidement, et c'est à peine si l'on fit attention à un rouleau de papier qu'il remit pourtant d'un air solennel, et qui était une pièce de musique de sa composition, un canon écrit à la gloire d'Ingres. Après avoir jeté un coup d'œil sur le papier, le peintre le confia à Mme H*** et à son illustre collègue et ami, Auguste Couder, qui en déchiffrèrent les parties et en trouvèrent la musique majestueuse et d'une rare beauté. Il fut convenu entre M. Couder et Mme H*** qu'on ferait à Ingres la surprise de lui chanter ce canon, un soir, chez cette dame, qui donna tout exprès un grand dîner. C'était le 15 mars 1842. Ingres se fit attendre; il arriva triste et sombre. « Qu'avez-vous, mon ami? lui dit Couder. — Je suis désolé, répondit Ingres : Cherubini est mort ce matin. » En apprenant cette nouvelle, les convives renoncèrent tacitement au complot formé par eux d'exécuter à l'improviste le canon qu'ils avaient appris et répété. Après le dîner, pourtant, on se ravisa, et tandis que Ingres paraissait absorbé dans ses pensées, on le réveilla tout à coup

par les belles phrases de la musique composée en son honneur. Il fondit en larmes.

Ce canon inédit, nous avons eu la pensée de le faire graver sur le manuscrit que M. Auguste Couder a eu l'obligeance de nous prêter. Nos lecteurs en jugeront.

XLIX.

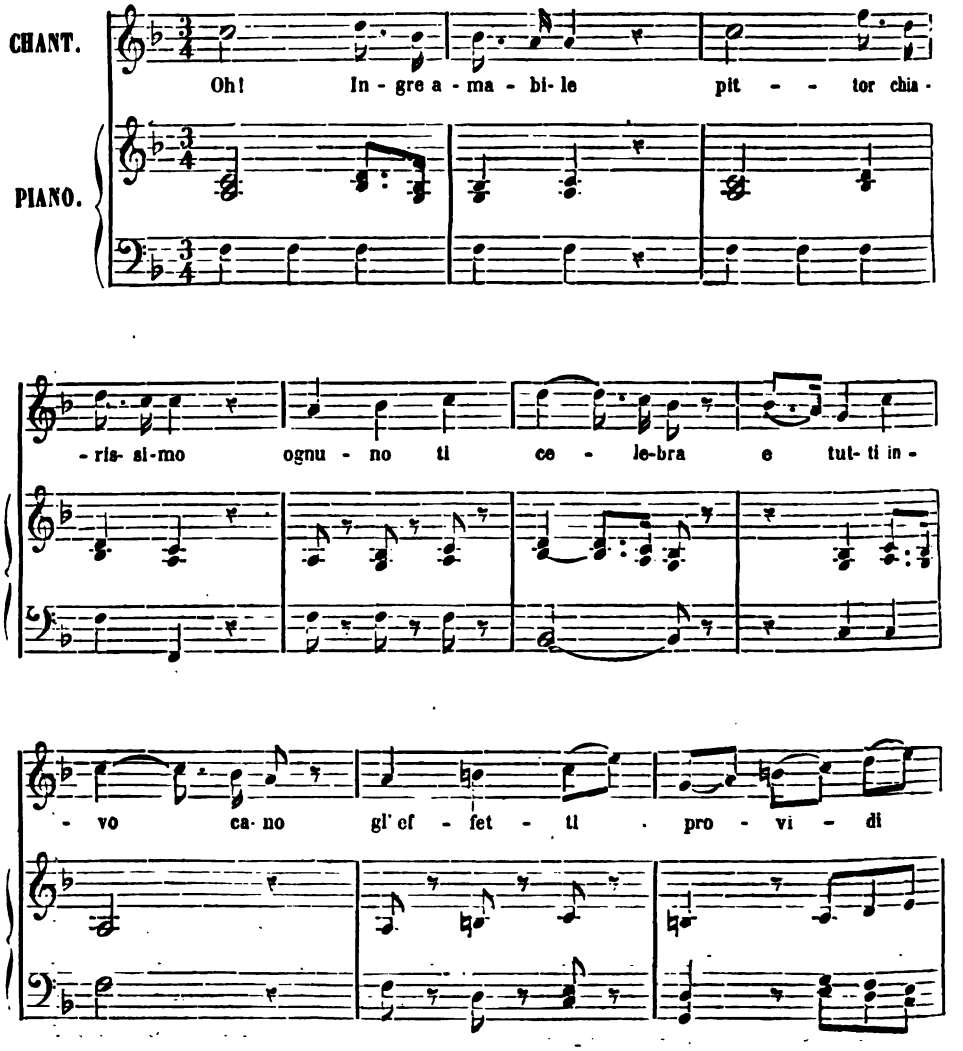
A l'époque où il acheva le tableau de *Cherubini et la Muse*, Ingres venait de faire le portrait du duc d'Orléans que tous les amateurs connaissent par la savante gravure de Calamatta. On a beaucoup vanté ce portrait, et il est remarquable, en effet, par une certaine façon magistrale de voir et de peindre. Le modèle est représenté debout jusqu'aux genoux, en petit uniforme de lieutenant général, dans ce même Salon où il avait exposé la *Stratonice*. Son attitude est celle d'un prince qui reçoit une visite officielle. J'ai vu souvent la peinture chez mon maître Calamatta pendant qu'il en gravait la planche, et j'ai toujours trouvé dans le ton des chairs quelque chose de lourd. La fraîcheur de la jeunesse et la lumière n'y sont point L'exécution, du reste, est souple et leste, légère et sûre, particulièrement dans les accessoires, qui sont rendus à ravir. Aucun réaliste ne ferait mieux toucher au doigt les passementeries de l'uniforme, l'émail de l'épée, les gants d'ordonnance, l'or vert des épaulettes, l'or rouge des galons; mais cela même contraste avec le peu de vie que présentent les carnations dans cette figure de jeune homme, dont le bras semble coupé au deltoïde. J'en demande pardon aux admirateurs du peintre; il était plus spirituel, et il donnait une idée plus vraie du modèle, le petit portrait dessiné du duc d'Orléans, qui le représente en pied et en profil et qui a été gravé par M. Henriquel. Le style est quelquefois un vêtement incommode, surtout quand il s'agit de certaines figures élégantes et contemporaines auxquelles suffirait l'esprit d'un Paul Delaroche ou la distinction d'un Gérard.

Bien qu'il eût la bouche épaisse, la lèvre lourde, et que ce trait lui donnât quelque chose de la physionomie des anciens Bourbons, le duc d'Orléans était un cavalier plein d'aisance et de grâce dans les manières, prompt à tous les exercices du corps, sans roideur et sans morgue. Ses allures modernes faisaient de lui un homme à la mode, un *lion*, comme on disait alors, et sa mort même fut causée par la confiance que lui inspiraient ses aptitudes gymnastiques; car, voyant ses chevaux emportés, le mors aux dents, il sauta par-dessus sa voiture et se brisa le crâne sur

CANON

COMPOSÉ PAR CHERUBINI

EN L'HONNEUR D'INGRES.



del tuo va - lor; l'in - vi - - dia pal - - li-da

so - la te - men - - do ti so - - la te - men- do ti s'as-

- con - - de o fin - ge for - za - ta a ce - de-re for -

- za - - ta a ce - dere al tuo po - ter Oh! In-gre

Procédés TANTENSTEIN.

le pavé. Cette mort produisit dans Paris une commotion électrique. Ingres, qui avait reçu de lui des témoignages de déférence et de sympathie, en ressentit un violent chagrin et il l'exprima ainsi à son ami Gilibert, dans une lettre écrite en juillet 1842, quelques jours après l'événement :

« Hélas, la mort n'a que trop, cette année, exercé son horrible rapacité autour de nous! Le meurtre de mon aimable prince a déchiré mon cœur. Cherubini l'avait précédé, Baillot, bien d'autres encore... Ce cher jeune homme, ce digne prince, espoir de la France, à jamais regrettable, si bon pour moi... Ah! il fallait voir ce roi sur son trône, ce père en larmes, et nous tous, passant devant lui, lui apportant notre douleur. Non, Eschyle ni Shakspeare n'ont tracé une plus navrante scène.

« Sur le lieu fatal, la reine a fait ériger une chapelle à saint Ferdinand et le roi a dit à MM. de Montalivet et de Cailleux que je devais faire les cartons des vitraux, parce que le prince m'aimait et que j'avais été l'*ami de son fils*. Tu juges, si j'apporterai du zèle et du sentiment à ce travail. »

L.

Le moment était venu cependant de tenir les obligations contractées avec le duc de Luynes. Ingres s'était installé au château de Dampierre, dans le pavillon de droite en entrant. Ses fenêtres donnaient sur la cour d'honneur du château, entourée de portiques sur deux côtés. Pour vivre là librement et à sa guise, il avait voulu apporter avec lui son ménage et dîner en son particulier, de façon à pouvoir retenir les amis qui viendraient lui rendre visite et auxquels il avait toujours des chambres à offrir.

Une condition expresse imposée par l'artiste avait été que la galerie resterait fermée à tout le monde, même au duc de Luynes, lequel ne verrait les peintures que lorsque le peintre les jugerait dignes d'être vues. Cette condition, transmise par M. Duban à M. de Luynes, fut consentie de bonne grâce. Ingres eut seul les clefs de la galerie.

Ce fut par l'*Age d'or* qu'il commença. Il y avait beaucoup pensé, pas autant toutefois qu'il l'aurait fallu, à cause des interruptions continuelles de son travail. Ses études préparatoires se bornaient à quelques figures isolées, à quelques groupes sans liaison encore avec un ensemble qu'il avait beaucoup de peine à imaginer. Les cahiers de croquis et de dessins qu'il a donnés à la ville de Montauban portent la trace écrite de ses

hésitations et de ses recherches. Je note sur ses croquis les divers épisodes qui doivent entrer dans sa composition future.

« Jeu de la paume — jeune fille qui entre dans l'eau; son jeune amant l'y encourage. Elle lève sa jambe. — Jeune fille qui tient un écureuil. — Cheval caressé : on lui fait manger des fruits — des arbres parmi les figures — un jeune homme qui cueille des raisins — deux amants s'échappent, etc. »

Mais l'économie générale de sa composition, Ingres fut bien longtemps à la trouver, à en agencer les groupes, à en arrêter l'ordonnance et l'effet. Racontée par lui telle qu'il la concevait, cette composition était poétique, charmante, nombreuse et touffue. C'était un plaisir que d'entendre les descriptions anticipées qu'il en faisait, avec le feu et le mordant qu'il savait mettre dans ses discours; mais sur la muraille on ne voyait encore que des personnages disséminés, des têtes recommencées, des lignes reprises au crayon blanc, des repentirs sans nombre. En 1843, si j'en juge par ce qu'il écrivait à son ami Gilibert, il possédait en pensée les principaux motifs de l'*Age d'or*. Que ne l'a-t-il achevé tel qu'il le décrit dans la très-intéressante lettre qu'on va lire :

« Bien ! mon ami, toutes ces munificences culinaires nous sont très-bien arrivées; ce délicieux vin blanc, digne de la sensualité d'Horace et de sa poésie, cet excellent souvenir truffé, ces belles pêches, belles comme le prisme d'un beau soleil couchant du Midi, aux couleurs d'or et de feu, d'un goût digne des dieux et de l'âge d'or où je veux les peindre à leur place.

« Nous avons *montalbanisé* en ton honneur avec Gatteaux, Hittorff, Perrin, qui tous t'aiment comme on le doit. Oui, mon ami, nous sommes un peu plus matériels que toi, *sage homme*, pour parler comme Hugo. Malgré cela, il me semble que tu es assez versé dans l'art de la cuisine montalbanaise et ton petit cours sera suivi par la chère femme qui t'en remercie de tout son cœur.

« Tous ces mets me rappellent mon cher pays, et il me semble rajeunir, revenir enfant par ces souvenirs. Envoye-moi donc aussi quelques croquis d'un pays qui m'est si cher et dont je suis proscrit ! Ma bonne femme et moi nous fesons bien souvent le projet d'y aller faire une apparition. Nous avons pensé à descendre d'abord chez toi à la campagne, et moi incognito, avec *des moustaches, s'il le faut*, aller à quatre heures du matin visiter les lieux si chers de notre enfance... Qu'en dis-tu?

« Heureux celui... mais Sophocle l'a dit déjà en paroles de roi et bien mieux que je ne pourrais le traduire. Mais lorsqu'on est peintre de cour et en faveur, on doit, à ce qu'il paraît, se lever de bonne heure,

ne sachant à qui parler, à quoi travailler, à qui entendre; la maison pleine d'affaires et de gens qui se heurtent, se croisent; des lettres à écrire, modèle toute la journée, et apporter à ce travail d'enfantement et d'exécution toute la raison, l'étude, le style le plus pur, le plus parfait.

« Et lorsque harassé de fatigue au point que les jambes ne vont plus et tombant de sommeil, on croit qu'on va goûter le repos..., faire toilette, aller dans le monde et se coucher à minuit. Cher ami, à soixante ans bien sonnés, c'est trop, c'est trop, et je n'y pourrais tenir si je n'avais l'espoir de me reposer trois mois à Dampierre.

« Mais après, autre galère!... les portraits... que Dieu les confonde! les dames de Rothschild, d'Haussonville, le prince (le duc de Nemours), encore une copie du portrait du duc, la chapelle de Dreux, le dessin pour la gravure d'*Homère*, et tant et tant d'autres ouvrages qui m'attendent... quand ceux qui me feraient tant de plaisir à faire... mais ils me sont défendus!

« Tu vois comme je suis heureux dans une position si enviée... excepté par moi.

« Enfin ma composition pour Dampierre est toute trouvée, après un travail de trois mois. Rien de pire que l'eau qui dort. Décidément la comédie est plus difficile que la tragédie; aussi vais-je élever encore Molière dans une nouvelle édition de l'Apothéose d'Homère.

« Quant à mon *Age d'or*, voici le court programme que j'ai imaginé, un tas de beaux paresseux, car j'ai pris hardiment l'âge d'or comme les anciens poëtes l'ont imaginé : *les hommes de cette génération n'ont point connu la vieillesse; ils vécurent longtemps toujours beaux et jeunes.* Donc, point de vieillards. *Ils étaient bons, justes et s'aimaient. Ils n'avaient de nourriture que les fruits, l'eau des fontaines, le lait, le nectar. Ils vivaient ainsi, en mourant s'endormaient, et devinrent de bons génies qui avaient soin des hommes. Astrée, la justice, les visitait souvent et ils l'aimaient, et Saturne, dans le ciel, contemplait leur bonheur.*

« Moi donc, pour mettre toutes ces bonnes gens en scène, il me fallait bien un petit brin d'action. Je l'ai trouvé dans un sentiment religieux. Tous réunis dans un préau élevé sur lequel sont une treille et des arbres chargés de fruits, ils ont élevé là un autel de gazon. Un homme, acolyté d'un jeune garçon et d'une jeune fille, élève une noble action de grâces, tandis que les enfants portent dans leurs mains, l'un des fruits, l'autre une coupe de lait.

« Derrière ce prêtre s'agite une danse religieuse, exécutée par des jeunes filles et un garçon maladroit qui joue des flûtes et qui est ramené à la mesure par la jeune fille qui conduit la danse, en frappant dans ses

mains. En descendant sont échelonnées beaucoup de figures, amants heureux, familles heureuses avec leurs enfants qui attendent sûrement l'heure du repos, et toutes sont groupées autour d'un bassin de crystal qu'alimente une source sortant de sous l'autel.

« A droite est la majestueuse figure d'Astrée avec ses divines balances. Autour, des jeunes gens et des hommes faits. *Tant que vous imiterez la justesse de cet instrument,* dit Astrée, *vous serez heureux.* Un jeune homme baise le bas de son vêtement.

« Sur le premier plan, un jeune homme, de la nature des faunes, regarde sa jeune femme qui tient son enfant endormi. De l'autre côté, une femme, appuyée sur son mari, regarde avec intérêt leur jeune enfant se traînant pour aller à un lapin qui broute tranquillement.

« Tout cela est dans des natures très-variées (à la Raphaël). Une jeune fille couronne de fleurs son amant; d'autres font embrasser de jeunes enfants. Voilà les principales idées. J'ai pensé que tu aurais plaisir à les connaître, comme j'en ai à te les raconter. »

LI.

Au point où il en était, Ingres aurait eu besoin d'être soutenu et encouragé, car il avait encore d'énormes difficultés à vaincre. Éperonné par la louange, il pouvait s'élever jusqu'au génie, de même que sous le coup d'une critique injuste il était capable de réagir avec vigueur et de se venger par un chef-d'œuvre; mais une chose lui était mortelle, c'était la froideur. Depuis qu'il avait su le désir exprimé par Ingres, le duc de Luynes s'était fait un devoir de respecter la liberté du maître, et il ne s'était même jamais permis d'aller frapper à la porte de sa galerie. Ingres était désespéré de ce respect et d'avoir été pris au mot. Il se sentait humilié autant que surpris du peu de curiosité que lui témoignait son Mécène. « Votre duc me glace, » disait-il aux amis de M. de Luynes, et comme il était venu se plaindre à l'un d'eux d'une indifférence qu'il regardait comme injurieuse : — Vous oubliez, lui fut-il répondu, la condition que vous-même avez posée, à savoir que personne ne serait admis à voir votre travail sans votre permission expresse. — Eh! c'est vrai, je l'ai voulu! mais il faut que M. le duc ait bien peu de goût à mes peintures pour avoir gardé tant de réserve... Nous autres artistes, vous le savez, nous sommes un peu comme les femmes, nous voulons l'amour ou la haine, mais pas la tiédeur. » On juge quel fut l'étonnement de M. de Luynes lorsqu'il apprit qu'il aurait dû manquer à sa parole et, par poli-

tesse pour le peintre, lui faire violence. Enfin il prit jour avec M. Ingres pour voir cette peinture ébauchée de l'Age d'or.

Connaissant désormais la susceptibilité excessive du maître, M. de Luynes se disposait à lui adresser les éloges les plus flatteurs ; mais à l'aspect de toutes ces figures nues de jeunes garçons et de jeunes filles, il fut un peu étonné et, à travers les hommages d'une admiration qu'il s'efforçait d'exprimer le plus vivement possible, il laissa percer un fond d'embarras et quelque chose qui ressemblait à un désappointement. Ingres ne s'y trompa point. Toutefois les observations du duc ne portèrent que sur l'inconvénient d'un si grand nombre de nudités dans un ouvrage qui devait orner, après tout, une demeure privée, et rester continuellement exposée à tous les regards de sa famille présente et future. Tout en reconnaissant que le nu était ici justifié par le sujet même et purifié par le style, il représenta avec douceur que la duchesse de Luynes, vouée à la dévotion, serait probablement effarouchée des images dont se composait ce Paradis païen..., mais ces remontrances furent inutiles. Le peintre se retrancha dans la liberté de son art, et le duc n'insista point, espérant que la composition serait plus tard amendée et présumant, d'après les nombreuses indications de la craie sur le mur, que rien n'était encore définitivement arrêté. Ce qui prouve, du reste, que les remarques de M. de Luynes n'étaient pas tout à fait sans fondement, c'est que l'artiste écrivait à son ami M. Marcotte, en le priant de venir à Dampierre : « Quant à Marie et à ses chastes beaux yeux, Madame Marcotte verra et jugera si sa fille peut voir [1]. »

LII.

Ingres, il est juste d'en convenir, était un être extrêmement difficile à vivre et le plus souvent impraticable. On n'était jamais sûr de ne pas le blesser même par un éloge ; mais, du moins, avec lui on ne pouvait avoir de froissements que dans l'ordre moral. Aussi étranger qu'homme du monde aux choses de la vie matérielle, il en abandonnait le soin à sa femme qui avait à la fois de la petitesse dans l'esprit et de l'héroïsme dans le caractère. Madame Ingres, première du nom, ne connaissait rien de plus grand que son mari. Il n'était sorte de sacrifices et de privations qu'elle ne se fût jadis imposés secrètement, et qu'elle ne fût prête à s'imposer encore, pour lui épargner la moindre peine, le moindre souci. Elle

1. Lettre écrite de Dampierre, le 18 novembre 1844.

avait passé plus de trente ans à lui adoucir toutes les aspérités de la vie, et, pour ainsi dire, à lui capitonner l'existence; mais, souvent, elle lui créait, sans le savoir, des difficultés de détail qui devenaient grosses par la confiance absolue qu'il avait en elle. Dans ses rapports avec l'intendant et le jardinier du château, il y eut quelques malentendus déplorables que les propos envenimèrent, et il se trouva que de misérables questions, indignes d'occuper un seul instant deux hommes tels que M. de Luynes et M. Ingres, les refroidirent sensiblement l'un pour l'autre.

Il faut tout dire au surplus. Dans l'hospitalité offerte à M. Ingres, au château de Dampierre, il y eut des restrictions singulières et assez peu obligeantes. Par je ne sais quel reste d'attachement à l'ancienne étiquette féodale, à des usages qui ne sont plus de notre temps, le propriétaire du château ne songeait point à ordonner qu'une de ses voitures fût mise à la disposition de M. Ingres. Son hôte, lorsqu'il était appelé à Paris, était obligé d'aller à pied ou dans quelque méchante patache au village de Chevreuse et d'y louer une voiture au sieur Dias, pour aller rejoindre à Versailles le chemin de fer. Il y avait là une cause de petites blessures sans cesse renouvelées, et ce fait d'un gentilhomme aussi jaloux de ses voitures se concilie bien peu avec la déférence que d'ailleurs on témoignait à M. Ingres et que méritaient de toute manière son illustration, son âge et la dignité de sa vie. A la politesse du duc de Luynes, qui était noble et semblait parfaite, il manquait néanmoins je ne sais quelle nuance de délicatesse et d'abandon qui pouvait seule la rendre exquise.

Cependant, grâce à l'éminent architecte de Dampierre, les relations du peintre avec le duc de Luynes se maintinrent assez bonnes; cela tenait aussi à ce que Ingres, par une excessive mobilité d'humeur, passait promptement d'une impression fortement sentie à une impression toute contraire. Il suffisait, du reste, pour le distraire, d'une lettre affectueuse, d'une visite agréable comme celles que lui rendaient M. Hittorff et les siens, qui lui apportaient des sonates de Haydn, M. Marcotte et sa famille et M. Gatteaux, qui étaient de ses amis les plus chers, M. et Mme Reiset, M. Vinet, Ary Scheffer.

Ce dernier était un fervent admirateur de son confrère et il le regardait comme le plus grand peintre du siècle, mais son admiration ne datait guère que de dix ans. C'était au Salon de 1835, en voyant le *Saint Symphorien*, que Scheffer avait été soudainement éclairé et comme converti à la vraie signification du style. Lié avec Decamps, il l'avait rencontré un jour allant au Salon, et Decamps lui avait dit : « Venez, je veux vous faire voir un morceau sublime, le *Saint Symphorien* d'Ingres. — Je connais votre engouement pour lui, dit Scheffer, mais je vous confesse que

je ne suis pas gagné à votre cause. Au surplus, je n'ai pas encore vu ce prétendu chef-d'œuvre. — Eh bien, reprit Decamps, faisons une gageure; parions, s'il vous plaît, un dîner. Nous allons entrer dans le Salon du Louvre : je vous laisserai seul devant la toile d'Ingres; si vous trouvez, en conscience, que j'en pense trop de bien, vous aurez gagné le pari; sinon, vous vous exécuterez. — J'y consens », dit Scheffer, et il alla se placer devant le tableau et le regarder avec une attention qui devint de plus en plus profonde. Au bout d'un quart d'heure, il courut après Decamps et il lui cria avec émotion : « J'ai perdu ! j'ai perdu ! »

Depuis ce jour, Ary Scheffer ne cessa de prôner l'auteur du *Saint Symphorien,* et lorsqu'il lui rendit visite à Dampierre, la peinture commencée de l'*Age d'or* le jeta dans une véritable exaltation. C'est Ingres qui le raconte lui-même à M. Marcotte :

« Nous serions heureux de vous voir et de vous montrer mon travail. J'ai plus travaillé que cela ne paraît. Je suis véritablement très-avancé. Cependant il me faut encore deux ans pour terminer. Cela va bien, à ce qu'il paraît, quoique moi je ne doive être content qu'à la fin, lorsque j'aurai donné cette dernière fleur de main qui embellit et complète tout. En attendant, les encouragements sont grands de la part de ceux qui voient cet ouvrage, notamment le duc, mais surtout Ary Scheffer qui en est reparti dans un délire d'admiration : pardonnez-moi ces termes, car je ne les partage pas; mais enfin, c'est toujours bon signe, et lorsque ces éloges viennent d'un artiste du même genre, d'un émule, je suis touché de reconnaissance pour une si généreuse louange. Au reste, il ne s'est jamais démenti sur moi et je l'en aime d'autant en lui rendant justice aussi sur son talent.

« Vous saurez que j'ai eu encore d'illustres visites, car le ministre de l'intérieur y est venu dernièrement, comme son aimable Mme Duchâtel me l'avait annoncé. Quant à la première fois, me voyez-vous arriver vingt personnes à la suite, moi qui ne comptais que sur la ministresse et M. de Foucault! J'étais vert, bleu, jaune et rouge. L'enfer était dans mon cœur; mais j'ai fait bonne contenance et on dit que j'ai été galant. Jugez alors de ce qui se passait en moi ! Ces vingt personnes ont été stupides devant mon ouvrage, ce qui ne m'a pas surpris. La très-gracieuse bonté de Mme Duchâtel, car elle est bien bonne et belle, a tout réparé. Elle seule a su voir... mais c'étaient des députés[1]... »

On s'étonnerait peut-être que, dans un espace de quatre ou cinq ans, Ingres n'eût pas même fini l'une des deux décorations qu'il s'était engagé

1. Lettre écrite de Dampierre en novembre 1847.

à peindre, si l'on ne savait combien de fois son travail fut interrompu, soit par des commandes officielles, soit par les exigences tyranniques de tels ou tels grands personnages auxquels il ne savait pas résister et qui voulaient avoir leur portrait, peint ou dessiné de sa main. On a vu dans sa correspondance que l'artiste n'aimait pas les portraits, bien qu'il y réussît en général beaucoup mieux que personne.

Celui de Mme d'Haussonville était resté quatre ans sur le chevalet, le maître n'étant jamais content de son œuvre. La pose l'avait longtemps préoccupé : celle qu'il a enfin choisie a de la ressemblance avec l'attitude de la Stratonice, en ce que la tête porte légèrement sur un bras nu. Habillée d'un corsage gris, Mme d'Haussonville s'appuie contre une console recouverte en velours bleu et surmontée d'une glace. Le portrait tout entier semble vu au travers d'une gaze légère dont le gris touche au lilas. Les yeux du modèle ont un regard noyé qui n'est pas sans charme. Il y a dans sa personne de la distinction et une grâce facile que le peintre n'a pas toujours rencontrée, lui qui est souvent recherché et tendu; mais derrière cette vapeur uniforme qui s'interpose entre le tableau et le spectateur, la vie du modèle paraît engourdie. On est en présence d'une de ces images qui apparaissent en songe avec un mélange de précision dans quelques détails et de vague dans l'ensemble. Il y a loin de là aux portraits si fermes, si limpides, si bien vêtus de lumière, si vivants et si palpables de Mme de Senonnes et de Mme Devauçay. Il est clair que la vision du maître s'était affaiblie avec l'âge et que le soleil qui l'éclairait alors n'était pas le soleil de l'Italie.

Le portrait de Mme d'Haussonville n'en fut pas moins pour Ingres un événement heureux. Il en fut grandement félicité par tous les puissants du jour, comme il nous l'apprend dans une lettre adressée de Dampierre à M. Marcotte, le 28 juin 1845 : « Nous voilà à Dampierre. J'ai enfin fini le *désastreux portrait*, qui lassé de me tourmenter m'a donné, pendant quatre jours de petite exposition, le plus complet succès. Parents, amis et, par-dessus tout, ce tendre père (le duc de Broglie), en ont été ravis. Enfin, pour couronner l'œuvre, M. Thiers, et je n'y étais pas, est venu le voir avec la personne, et lui a dit plusieurs fois, ce mauvais plaisant : « Il faut que M. Ingres soit amoureux de vous pour vous avoir « peinte ainsi. » Mais tout cela ne m'enorgueillit pas, et je ne crois pas avoir rendu toutes les grâces de ce charmant modèle.

« Dans un mois d'ici, le fond de mon tableau de Bisy sera tout peint. Le dessin de l'Age de fer est fait et superbe, et on pourrait s'y mettre, en même temps qu'au paysage de l'Age d'or. MM. Desgoffe et Pichon s'en chargent. Pendant ce temps je finis mes deux autres portraits et mes

compositions qui me trottent par la tête. Vous voyez, cher ami, que je me suis mis à l'ordre et au courage. »

Le tableau de Bisy, dont il est ici question, est celui de *Jésus au milieu des docteurs*, qui avait été commandé par le roi Louis-Philippe pour son château de Bisy et que M. Ingres montrait à ses amis dans son atelier du quai Voltaire, cinq ans avant sa mort. Nous reviendrons sur ce tableau, qui, à la révolution de 1848, n'était pas achevé, et qui ne le fut qu'en 1862, quand le peintre avait quatre-vingt-deux ans.

Voilà comment s'explique la lenteur avec laquelle marchaient les travaux de Dampierre. Bien qu'il eût dans sa pensée arrêté le principal motif de son sujet et déterminé l'action dont il avait besoin pour relier ses groupes de figures et les mettre en scène, sa peinture se faisait de pièces et de morceaux; elle avançait par places, elle paraissait décousue; mais le moment devait arriver, et il croyait l'entrevoir dans un avenir assez prochain, où l'unité de la composition se prononcerait, où le tout s'envelopperait dans cette douce harmonie que donne la dernière main. Il était écrit, cependant, que ce grand ouvrage ne serait jamais accompli.

Il va sans dire qu'ayant entrepris une étude sur Ingres, nous avons sollicité le privilége — qui nous a été accordé gracieusement — de visiter le château de Dampierre et de voir ce qui subsiste dans ce château des peintures murales que le peintre s'était engagé à y faire.

LIII.

Le château de Dampierre est situé dans le canton de Chevreuse, au beau milieu d'un vallon formé par deux coteaux parallèles et arrosé par une petite rivière, l'Yvette. En y allant par Versailles, on ne rencontre sur la route que de misérables hameaux et les ruines de l'abbaye de Port-Royal, dont il ne reste plus que quelques dépendances, bâtiments délabrés dans un lieu désert[1]. Quand on arrive au château, qui est devenu depuis deux siècles la propriété de la famille de Luynes, on est tenté de croire que la révolution française est un rêve. On se sent en pleine féodalité, sur les terres d'un seigneur des anciens jours. Il semble que rien ne soit changé là depuis Louis XIII, et que les paysans qui habitent les masures du village tapi sur le penchant du vallon soient encore des serfs, comme autrefois. Les rues sont silencieuses, les cabarets même paisibles,

1. Nous avons fait cette intéressante excursion le 28 février dernier, en compagnie de MM. Henri Delaborde, Anatole Gruyer et Challemel-Lacour.

et toute l'existence des habitants paraît d'une tranquillité profonde. Le bas de la colline qui fait face au château est échancré régulièrement en hémicycle, et creusé en bassin pour recevoir les eaux qui ont leur source dans les hauteurs. Aux deux extrémités de l'hémicycle s'élèvent deux fontaines qui jaillissent par de beaux mufles de lion en bronze. La grille du château ouvre sur un vaste préau qui conduit à la cour d'honneur, laquelle est flanquée, à droite et à gauche, de deux longs pavillons en portiques, c'est-à-dire en arcades sur pieds-droits. Par ces arcades, qui sont ouvertes de toutes parts, on aperçoit deux autres cours, dont l'une, celle de gauche, est ornée d'un groupe en bronze, *Thésée et le Minotaure*, moulé sur le marbre de Cortot, qui est au jardin des Tuileries, à Paris. Le pavillon de droite est celui que M. Ingres et sa femme ont habité pendant sept ou huit ans, trois ou quatre mois de l'année.

Le château, bâti en briques et en pierres, a maintenant l'aspect régulier, froid et digne d'une demeure seigneuriale au temps de Louis XIII. Construit, ou du moins reconstruit au XVIe siècle par le cardinal de Lorraine, Dampierre, tel que nous le voyons gravé dans le livre de Ducerceau, formait un ensemble de bâtiments agglomérés sans ordre extérieur. Mais il est clair que le château fut complétement remanié au XVIIe siècle dans le goût de Mansart, et ramené à un plan symétrique. Le pavillon central, orné au premier étage de deux ordres de colonnes, surmonté d'un fronton, est en retraite et dessine, avec les bâtiments en avant-corps, une petite cour à laquelle on accède par un pont, car tout le château est aujourd'hui, comme jadis, entouré de larges fossés pleins d'eau. Le jardin, dessiné à la française avec des buis, des bassins, des cascades, des statues et de grandes allées solennelles, dont l'une conduit au sommet de la colline opposée à la façade postérieure du château, un vaste parc coupé par des pièces d'eau où l'on a distribué des îles ombreuses, tout cela compose un séjour qui doit avoir du charme précisément à cause du sentiment de mélancolie qui s'attache aux paysages fermés.

Au pied du grand escalier, dont les murs sont peints de marbre et décorés de niches et de vases en trompe-l'œil, est placée la statue de *Pénélope endormie*, très-belle figure de Cavelier. Au premier étage s'ouvre la galerie de l'Age d'or, qui mesure toute la profondeur de l'édifice, entre cour et jardin. Pour refaire cette galerie, qui devait recevoir le jour d'en haut, il a fallu supprimer un plafond et l'étage du comble, tout en ménageant un passage nécessaire entre les deux corps de logis qu'on allait ainsi séparer. M. Duban y a pourvu très-habilement par deux tribunes à consoles qui ont changé en superbes motifs de décoration ce qui était

une nécessité imposée au constructeur. Ces tribunes encadrent à merveille la longue chambre dont les deux parois latérales devaient être peintes par Ingres; elles en redoublent la lumière par les deux grandes ombres qu'elles projettent aux deux extrémités de la longueur. D'excellentes frises de Simart, représentant les travaux de la moisson et de la vendange, animent la partie supérieure à la hauteur des tribunes. Des médaillons du même sculpteur, accompagnés de petites figures par Hippolyte Flandrin, remplissent les compartiments du soffite. Dans la partie inférieure s'élèvent, sur des piédestaux à hauteur d'homme, des caryatides adossées et polychromes portant les consoles qui soutiennent la tribune. Enfin des rinceaux dorés complètent cette riche ornementation et encadrent les surfaces cintrées réservées aux peintures d'Ingres.

LIV.

Quand on a tiré pour nous l'épais rideau de velours grenat qui recouvre maintenant l'*Age d'or*, nous avons été tout d'abord surpris de voir cet ouvrage beaucoup plus avancé qu'on ne l'avait dit. Des quarante figures environ qui le composent — et ce sont des figures un peu au-dessous de la grandeur naturelle — il y en a huit ou dix qui sont finies, ou à peu près, et dignes du maître. La scène se passe sous un beau ciel, dans un paysage arcadique à la Poussin, bouché par des montagnes boisées qui cependant laissent apercevoir un peu de lointain. La végétation en est abondante, vigoureuse, spontanée, et, bien que toutes les formes et tous les accidents du paysage soient empruntés de la campagne vivante, l'ensemble a quelque chose d'idéal et d'enchanté qui reporte le spectateur aux temps fabuleux, à la jeunesse du monde.

Au centre de la composition s'élève un autel de gazon sur lequel un homme un peu plus âgé que les autres, prêtre officieux de la tribu, semble prononcer une action de grâces en élevant ses bras vers les dieux, pendant qu'un jeune garçon apporte des fruits dans une corbeille où une jeune fille les prend pour les ranger en offrande. En avant de l'autel un chœur de nymphes qui dansent en rond, au son des flûtes agrestes, tandis que l'une d'elles, montée sur un tertre, marque la mesure en battant des mains. A droite un beau jeune homme est couché sur le gazon à côté de sa femme, qui regarde leur enfant occupé à se traîner auprès d'un lapin. Tout près, en tirant encore sur la droite, on remarque un beau garçon élégant et svelte, qui, assis au bord d'un ruisseau, une jambe pliée en hauteur et l'autre étendue, se prépare à se plonger dans l'eau. Des

groupes de figures qui ont noirci, d'autres que le rideau cache en partie, remplissent au troisième plan toute la partie droite du tableau.

Du côté opposé, non loin du cadre, domine une figure imposante et plus grande que les autres, celle d'Astrée, devant laquelle se pressent des familles heureuses qui écoutent religieusement ses paroles. Au premier plan de ce côté, est ébauché un groupe de trois figures assises sur l'herbe; c'est une mère qui sourit à son enfant en s'appuyant sur son époux. Dans le haut de la composition, deux figures volantes et symétriquement placées se détachent sur le fond sombre de la verdure, et ces deux figures, il faut bien le dire, ne sont ni heureusement jetées ni bien nécessaires; elles appartiennent d'ailleurs à ce genre académique de l'allégorie dont Ingres lui-même entendait rajeunir les traditions surannées en puisant au plus profond de la nature. Mais comment juger un peintre de cet ordre sur de simples projets que sans doute il aurait corrigés encore, et qui peut-être auraient à la fin disparu? Pourquoi s'arrêter à des morceaux évidemment défectueux dans leurs indications, lorsque certaines parties, que l'on voit achevées déjà ou tout près de l'être, sont si admirables? Parmi les danseuses, par exemple, il en est une, celle qui est vue le plus de face, dont le bras mal attaché présente ou plutôt annonce un impossible mouvement; mais d'autres ont une grâce à la fois naturelle et surnaturelle, une dignité aimable dans l'abandon et je ne sais quoi de divinement terrestre qui les rend susceptibles de figurer sur un bas-relief antique ou dans une peinture du grand Mantegna. Celle qui bat des mains, comme pour ramener le joueur de flûte à la mesure, est une figure tout à fait charmante de formes et de pantomime, et dont la beauté à l'état d'ébauche nous fait remonter au style grec des époques florissantes. Le dessin est ici, comme partout, facile et animé, souple et ressenti.

Ce qu'il y a de commun du reste entre cette peinture et celle des maîtres d'autrefois, ce qui fait que Ingres est de leur famille, c'est que chez lui le savoir est doublé de naïveté et que la naïveté est une qualité supérieure, inconnue aux décadences. Il y a dans l'*Age d'or* des traits d'une familiarité imprévue et touchante, de cette familiarité qui n'appartient qu'aux maîtres, aussi bien en fait de littérature qu'en matière d'art. L'éloquence de Bossuet, la sculpture de Phidias, les cartons et les fresques de Raphaël, en offrent des exemples saisissants. Voyez dans la frise du Parthénon, ce jeune dieu qui croise ses mains sur son genou avec un laisser aller d'une élégance olympienne, ou bien ce cheval des Panathénées qui baisse la tête et allonge son encolure pour chasser une mouche qui le pique. Voyez, de même, dans le chœur des nymphes de l'*Age d'or* ces deux petits garçons qui, mêlant sans le savoir leur grâce enfantine

avec la grâce voluptueuse et chaste des jeunes filles, cherchent à couper la danse et se poursuivent au travers du cercle mouvant des danseuses.

Le jeune éphèbe, qui, au moment de se jeter à la nage dans le ruisseau, allonge une jambe comme pour tâter l'eau du bout de son pied, est encore une de ces figures qui eussent été excellentes une fois conduites à leur fin. Il faut aussi remarquer entre les personnages qui se pressent autour d'Astrée une figure entière de jeune femme, qui, debout, appuyée sur son amant, et tournant ses regards vers la déesse, présente ce type d'une beauté étrange et quelque peu maniérée, que le peintre affectionnait, qu'il a répété souvent, qu'il accentuait avec passion, et qui, pour la tête, ressemblait à la Victoire dans l'*Apothéose d'Homère.*

La passion! c'est le secret des belles choses produites par Ingres. Lui qui ne cesse de recommander qu'on respecte la nature, il l'accuse pour son compte avec toute la chaleur qu'il a dans le sang; il l'exagère, il l'outre-passe et quelquefois il la violente. Aussi, quand il se trompe, ce n'est point à demi, et ses défauts crèvent les yeux, parce qu'ils touchent à la charge. Comme son ami le sculpteur Bartolini, il avait pour principe d'empreindre le vrai, *improntare il vero;* mais ce vrai, il l'attaquait si vivement, il y insistait avec tant de vigueur et d'émotion qu'il le faisait sien, et qu'à cette empreinte première il ajoutait l'empreinte de son âme.

Dans l'état où nous l'avons vu, la peinture de l'*Age d'or* est désaccordée, car elle n'a plus même le commencement d'harmonie qu'elle a dû avoir il y a vingt ans. Le fond de paysage, très-bien exécuté par M. Desgoffe, s'étant rembruni, n'est plus à son plan et tombe sur les figures. Au contraire, le devant du préau, peint par Ingres plus récemment, est encore d'un vert tendre et forme une masse blonde. Ce qui est déplorable, c'est de voir l'ensemble de cette peinture pousser au noir, et cela parce qu'on l'a étouffée sous un rideau lourd qui intercepte complétement la lumière et l'air. Faute de pouvoir respirer, si je puis parler ainsi, la peinture à l'huile tend à s'obscurcir en peu de temps, à se carboniser; elle devient jaune dans les clairs, noire dans les ombres. Mais pourquoi M. le duc de Luynes a-t-il ainsi condamné ce grand ouvrage à l'oubli et à la nuit? Cela ne peut s'expliquer que par un sentiment de dépit qui, tout légitime qu'il a pu être d'abord, est aujourd'hui bien regrettable.

J'ai oublié de dire pour quelle raison les peintures de Dampierre ont été faites à l'huile. Par respect pour la tradition, Ingres aurait voulu peindre à fresque; mais il en fut rebuté en songeant qu'il serait obligé d'avoir avec lui un maçon, qui, tous les matins, lui ferait son enduit. Pour cela il aurait fallu d'ailleurs que sa composition, bien arrêtée d'avance, pût être calquée sur le mur; mais, nous l'avons dit, l'agencement

des groupes, le concours des figures à l'unité, l'ordonnance, en un mot, était justement ce qui lui coûtait le plus de peine. Il possédait sans doute la pensée générale de son sujet, et il en sentait la poésie qu'il a si bien exprimée dans sa lettre à son ami Gilibert; toutefois, cette pensée était vague et cette poésie confuse. Il avait conçu un projet plutôt que dessiné un plan, et ses incertitudes, ses retours, sa disposition continuelle à s'amender et à poursuivre le mieux, lui rendaient bien difficile l'emploi de la fresque. On peut dire qu'il inventa sa composition au fur et à mesure qu'il la peignit; aussi est-elle un peu décousue et morcelée en épisodes.

Ingres, cependant, regrettait au fond du cœur de n'avoir pas suivi l'exemple des grands maîtres italiens. Un jour qu'il parlait de la fresque avec son ancien élève Amaury Duval : « Pour moi, dit-il, l'assistance forcée d'un maçon me serait insupportable. — Cela n'est pas aussi gênant que vous le pensez, répondit Amaury. J'ai d'ailleurs éprouvé qu'on peut se passer du Limousin en apprenant à appliquer soi-même l'enduit, car vous savez que j'ai peint à fresque, à Saint-Germain-en-Laye, toute la décoration de l'église. — Vous avez peint à fresque...? » dit Ingres... Et il parut vivement contrarié.

Il est certain que la fresque n'aurait pas eu ici les inconvénients de la peinture à l'huile, et qu'elle n'aurait pas noirci derrière le rideau qui cache maintenant l'*Age d'or*. Mais que dis-je? Il y a plus qu'un rideau devant la peinture d'Ingres. Comme pour mieux accuser son intention de laisser dans les ténèbres cet ouvrage et de le rendre invisible, — il le faisait peut-être aussi dans l'intérêt de M. Ingres, dont la peinture d'ailleurs n'était guère en état d'être montrée, — le duc de Luynes a placé au beau milieu du tableau, et tout contre le mur, une statue colossale, la Minerve chryséléphantine de Simart, dont la place était si bien marquée sur le petit côté de la galerie; de sorte que, le rideau tiré, il est encore difficile de voir le morceau le plus aimable de l'*Age d'or*, la danse en rond des jeunes filles. Quant à l'*Age de fer*, Ingres en fit seulement le dessin, qu'il trouvait superbe; mais il ne toucha point à la muraille, si ce n'est pour y indiquer à la craie quelques figures. M. Pichon y avait peint, d'après les dessins de M. Duban, un temple antique sur une acropole. Ce beau morceau a disparu sous une tenture que recouvrent des panoplies clouées au mur. Il semble que, dans la pensée de M. de Luynes, il ne dût rester aucune trace du séjour de M. Ingres à Dampierre, de ses travaux inachevés, de tant d'années perdues, de tant d'espérances trompées, et qu'il voulût s'en interdire à lui-même jusqu'au souvenir.

CHARLES BLANC.

(*La suite prochainement.*)

NOTES

SUR QUELQUES ÉMAUX ANCIENS

ENVOYÉS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE.

ÉMAIL BRETON.
British Museum.

Nous avons écrit trop récemment sur l'émaillerie ancienne dans la *Gazette des Beaux-Arts*, pour vouloir faire autre chose que de signaler ici quelques pièces qui apportent des éléments nouveaux à l'histoire de cet art.

Nous ignorons si ce sont les ateliers de la Grande-Bretagne que signale le texte de Philostrate, mais il est certain que les émaux trouvés en Angleterre et sur le littoral français de la Manche diffèrent par le style de ceux que nous livrent les tombes gallo-romaines. L'ornement d'un harnais de cheval trouvé à Poldenhill (Somerset-Shire), que nous publions, montre quel est le style breton. A cette pièce, envoyée à l'Exposition par le British Museum, était jointe une très-belle fibule en forme de plaque polylobée, incrustée d'émaux dans des alvéoles creusées suivant un dessin que le gothique flamboyant paraît avoir repris beaucoup plus tard.

Dans nos émaux gallo-romains le dessin est tout autre. Outre les pièces, fibules pour la plupart, de formes très-variées, dont chaque alvéole renferme un émail de couleur différente, il en existe plusieurs qui semblent être une mosaïque d'émail. Deux spécimens presque identiques viennent de deux parties de la France fort distantes l'une de l'autre. Le premier a été trouvé en Alsace, à Lorentzen, le second à Beauvais. Ce sont deux grands boutons circulaires dont les disques sont entièrement couverts d'un échiquier de carrés séparés par un filet rouge. Le fond bleu de l'un des carrés est semé de points blancs alignés en quinconce autour d'un point rouge central : le fond bleu de l'autre a un point central blanc cantonné de points jaunes allongés. Un troisième bouton trouvé dans le cimetière mérovingien d'Envermeu, et prêté par le musée

de Rouen, diffère des précédents, qui appartiennent au musée de Beauvais et à la Société pour la conservation des monuments historiqnes de l'Alsace, en ce que deux anneaux de bronze réservé divisent le champ d'émail en zones concentriques autour d'un disque central. Ce motif est également reproduit sur une fibule, semblable à celle d'Envermeu, qui fait partie du Musée hongrois.

Ainsi un même système de fabrication régnait des bords du Danube aux rives de la Manche. Les pièces qui le prouvent, examinées à la loupe aux endroits où elles sont oblitérées, montrent que les touches d'émail incrustées dans un champ d'émail différemment coloré pénètrent jusqu'au métal sous-jacent, et que l'on doit les considérer comme formées d'une mosaïque de fils de verre filigranés, soudés entre eux par le feu et fixés par la même opération sur le cuivre.

Bien que certains de ces émaux, comme ceux d'Envermeu, aient été trouvés dans des tombes mérovingiennes, comme le caractère de leur dessin est tout différent de celui des pièces barbares rencontrées dans les

ÉMAIL MÉROVINGIEN. — Collection de M. Barry.

mêmes lieux, il était permis de se demander si l'art de l'émailleur était connu dans les ateliers qui fournissaient des pièces de harnachement aux conquérants de la Gaule, et si cet art n'était point du domaine exclusif des ateliers gallo-romains qui pouvaient subsister encore. Mais deux boucles de ceinturon munies chacune de leur plaque d'attache, trouvées à Revel (Haute-Garonne) il y a une dizaine d'années et exposées par M. Barry, de Toulouse, viennent prouver par le caractère franchement mérovingien du dessin qu'il n'en était point ainsi. Dans ces deux pièces, les nattes et les entrelacs si particuliers à l'art mérovingien, ciselés

dans le cuivre, se détachent sur un champ d'émail qui semble avoir été bleu et qui a été déposé dans des cavités champlevées. Une de ces boucles, que nous publions, montre de plus un essai de cloisonnage en fils de cuivre qui dessinent trois cœurs sur la zone émaillée de la boucle. Malheureusement l'émail est trop oblitéré pour que nous puissions discerner si des couleurs variées étaient circonscrites par ces fils indépendants du fond, car ils n'ont laissé aucune trace aux endroits d'où ils ont été enlevés.

Nous demanderions pardon de nous arrêter à ces particularités minutieuses, si l'on pouvait faire autre chose aujourd'hui que de l'archéologie de détail, et si la pièce que nous étudions n'était point intéressante par ces particularités mêmes. Elle prouve que les mérovingiens de l'Aquitaine pratiquaient l'émail champlevé que leur avaient enseigné les ateliers gallo-romains et y mêlaient déjà la pratique du cloisonnage, auquel les Byzantins allaient donner de si magnifiques développements.

Les émaux byzantins étaient rares à l'Exposition; cependant le Musée hongrois en contenait deux magnifiques spécimens détachés d'une couronne trouvée dans un champ. L'un représente l'empereur Constantin Monomaque debout, tenant la longue hampe d'un sceptre et un volumen; l'autre offre l'image d'une danseuse. Ces deux pièces, qui datent du XIe siècle (Constantin Monomaque mourut en 1054), sont d'une rare perfection de travail, en même temps que d'une grande élégance de dessin.

Nous n'aurons à parler des émaux champlevés du moyen âge que pour signaler quelques pièces d'une importance exceptionnelle: la grande châsse de Saint-Calmine de Mauzac, celles du collége de Billom et de l'église de Saint-Marcel (Indre), et le tabernacle de la cathédrale de Chartres. Dans ces monuments, comme dans une foule de petites châsses, de plaques pour reliure, de crosses et de custodes prêtées par les musées de Poitiers, d'Angers... et par MM. A. Basilewski, E. Dutuit, baron de Theïs, il nous est impossible de ne point reconnaître des œuvres de Limoges.

Par contre, il faut constater un sentiment différent dans la coloration

générale du pied de la croix de saint Bertin (musée de Saint-Omer), du reliquaire des Ursulines d'Arras, et dans les plaques nombreuses du trésor de la cathédrale de Troyes, que nous croyons provenir de la tombe d'Henri le Libéral. Ces émaux se rattachent à l'art allemand, et, s'ils ne proviennent pas des ateliers de Cologne, ils sortent certainement de ceux de la Lorraine, qui ont dû fabriquer la belle plaque représentant Geoffroy Plantagenet (musée du Mans).

Ni la Prusse ni aucun des États qu'elle a absorbés n'ayant voulu exposer, nous ne pouvons comparer aucune des grandes châsses que l'Allemagne possède encore avec les produits de Limoges et surtout avec ceux de la Lorraine; mais il est un point de détail sur lequel nous devons insister. Il semble certain que les émaux champlevés n'ont été imaginés que pour suppléer d'une façon économique les émaux cloisonnés à la façon byzantine, et que les ouvriers allemands qui pratiquèrent les premiers cet art nouveau ont plus que tous les autres combiné les deux systèmes, introduisant des parties cloisonnées, surtout dans les frises d'ornements, au milieu d'ensembles exécutés par le procédé du champlevage.

L'on ne doit pas croire cependant que cette double pratique resta confinée dans les ateliers des bords du Rhin et que ceux de Limoges ne l'ont point employée. Le reliquaire nécessairement limousin de l'église de Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne), qui se compose d'un ange de cuivre ciselé, avec ailes émaillées, présente ce mélange des deux pratiques[1]. Les plumes des ailes sont champlevées, tandis que les petits anneaux de la bande transversale qui coupe celles-ci, suivant un usage presque constant au XIIe siècle, sont rapportés sur le fond. De même, les rosaces émaillées, fixées sur le tympan des arcatures de la Ferte de Saint-Romain[2], qui est de la seconde moitié du XIIIe siècle, sont en grande partie cloisonnées en cuivre. Ainsi tandis que, durant tout le moyen âge, les orfévres sertissaient en guise de pierreries des émaux translucides cloisonnés d'or à la façon byzantine, les émailleurs sur cuivre usaient du même procédé pour exécuter les parties les plus déliées de leurs ornements.

N'omettons point de mentionner une petite châsse du XIIIe siècle appartenant à M. Louis Carraud, qui est ornée de bustes en relief

1. *Annales archéologiques*, t. XV. Voir une excellente eau-forte de ce reliquaire exécutée par M. Léon Gaucherel presque dans les dimensions de l'original.

2. Les calvinistes ayant saccagé la cathédrale de Rouen en 1562, et détruit la Ferte de Saint-Romain, on substitua à celle-ci, pour la cérémonie de la délivrance d'un prisonnier par le chapitre, la Châsse des Apôtres, dont un des côtés a seulement été exposé.

entièrement recouverts, sur les carnations et sur les costumes, d'émaux glacés par la cuisson seule. C'est l'unique exemplaire de ce genre de travail que nous ayons rencontré jusqu'ici, et nous devons regretter qu'on ne l'ait point employé plus souvent, afin de remplacer ces affreuses poupées incrustées d'émaux que les orfévres de Limoges ont parfois clouées sur leurs châsses.

L'Angleterre fabriqua-t-elle des émaux champlevés pendant le moyen âge? Son exposition a paru répondre négativement. Le coffret carré tout couvert des armes champlevées de l'un des comtes de Pembroke, Guillaume ou d'Aymar de Valence, offre une physionomie toute française. Ceci ne doit point étonner, puisque cette famille avait des possessions en Aquitaine et était en relations avec Limoges, d'où est venue l'effigie de cuivre émaillé qui recouvre la tombe d'Aymar de Valence, dans l'église de Westminster. Un petit couvercle de broc, émaillé sur argent doré des armes de France, de Navarre, de Bar et de Champagne, doit être français d'après ces armoiries elles-mêmes. Ce débris nous donne une idée de ce que devait être l'orfévrerie émaillée dont les inventaires princiers nous ont transmis la description. Il y a loin de la merveilleuse finesse de ses réserves et de l'incomparable éclat de ses émaux, à l'exécution relativement grossière de la plupart des pièces sur cuivre. Aussi croyons-nous cet émail sorti de l'atelier d'un des orfévres-émailleurs que nous savons avoir existé à Paris.

Nous n'avons guère vu d'émail réellement anglais que sur le fond champlevé de deux médaillons recouverts de figures en relief de cuivre ciselé, qui nous semblent appartenir au XVe siècle. L'un porte les armes de l'abbaye de Sainte-Marie de Warden, l'autre le chiffre de l'un des abbés de celle-ci. Si la pratique du champlevé fut connue tard en Angleterre, elle s'y perpétua longtemps, car nous y voyons une plaque armoriée par ce procédé et datée de l'année 1554.

Quant aux émaux incrustés dans des cavités qu'ils n'affleurent pas et glacés simplement par la fusion, l'Angleterre nous en a montré de remarquables spécimens dans les deux paires de chenets de laiton aux armes d'Angleterre que Charles II, alors prince de Galles, aurait donnés à la famille Long. Dans ces pièces, qui datent du XVIIe siècle, les armoiries et les ornements qui les accompagnent se détachent en relief sur un fond émaillé de rouge, de blanc et de bleu, et même de vert sur l'une d'elles.

Cette sorte d'émail a été fréquemment pratiquée aux mêmes époques en Russie et en Hongrie. La Russie, malheureusement, n'a pu nous apporter que quelques pièces civiles ne remontant point au delà du XVIe siècle. Des scrupules religieux et des craintes bien légitimes l'ont

empêchée de nous faire connaître l'orfévrerie religieuse des siècles antérieurs autrement que par des moulages ou par des dessins coloriés qui ne laissent pas que de nous donner des renseignements précieux. Mais ces enseignements eussent souvent été pour nous lettre close sans les explications qu'a bien voulu nous donner M. Alexis Filimonov, directeur du musée public de Moscou, et chargé de l'exposition de l'Histoire du travail russe à Paris.

C'est de l'émaillerie byzantine que procède naturellement l'émaillerie russe. Mais à quelle époque celle-ci fut-elle pratiquée par les Slaves? Ce ne put être qu'après leur conversion au christianisme, à la fin du xe siècle. L'on est encore indécis sur l'origine de plaques émaillées datant du xiie siècle qui décorent une large bande d'étoffe que l'on posait sur les épaules du souverain et que les Russes appellent *barmes*. Mais une reliure d'évangéliaire de la même époque portant des inscriptions de langue slave paraît être revendiquée à juste titre par les ateliers de Moscou.

A partir de cette époque les monuments deviennent nombreux, et la pratique ainsi que le style byzantin, en s'y perpétuant, rendent très-difficile de les classer par époques. Avec la religion et l'art de Constantinople, les Russes ont quelque peu hérité son immobilité hiératique. Nous en avons pour preuve le caractère des émaux champlevés à la façon occidentale, dont la fabrication se serait introduite au xive siècle dans la Moscovie. Un calice et deux ou trois plateaux, représentant soit des personnes divines, soit des symboles abstraits, si familiers à l'iconographie byzantine, sembleraient appartenir aux premiers siècles du moyen âge, tandis que l'un d'eux n'est daté que de l'année 1664.

Les seuls émaux champlevés que l'Exposition nous ait montrés n'appartiennent qu'au xvie siècle. Ce sont deux puisoirs à manche (*kvoh*), faits de vermeil, ayant appartenu, l'un à Ivan II Vassilievitch, et l'autre à Ivan IV le Terrible. Au fond de la coupe du premier est un ombilic émaillé de rouge sur lequel se détache une tête de taureau en réserve, tandis que sur le manche un aigle de profil est réservé sur un fond noir verdâtre. L'ombilic du second est seul émaillé de ce fond noir verdâtre sur lequel s'enlève, en argent doré, l'aigle éployée à deux têtes qu'adopta pour armes le czar Ivan le Terrible.

Quant aux émaux incrustés, et non polis, nous en trouvons sur un grand nombre de petites croix de cuivre fondu qui datent pour la plupart du xviie siècle. Mais ces émaux auraient été pratiqués en Russie dès le xvie siècle suivant des procédés particuliers à l'Europe orientale, et qui viennent peut-être de la Perse, bien que le dessin en soit surtout occidental. Ces émaux sont fixés par le feu dans des alvéoles dont les con-

tours sont formés de bandes lisses ou le plus souvent filigranées qui dessinent des fleurons formés de feuillages aigus symétriques accompagnés de rangs de perles. Les médaillons et les frises ainsi obtenus sont rapportés sur les pièces que l'on en veut décorer. Tels sont les ornements d'une aiguière de vermeil, de forme très-occidentale, qui porte une inscription russe gravée, constatant qu'elle était la propriété du czarevitz Peter Alexievitch, qui devint plus tard Pierre le Grand; telles sont encore les montures d'une noix de coco transformée en coupe (*bratina*). L'expo-

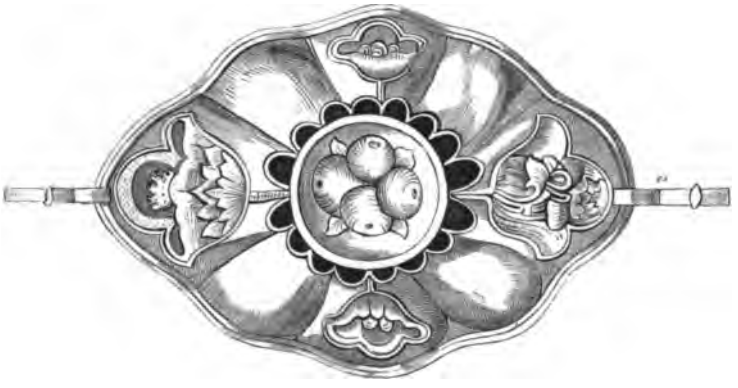
INTÉRIEUR DE COUPE. — Émail russe, XVIe siècle.

sition russe était assez riche en œuvres de ce genre, soit originales, soit figurées.

Les ouvriers constantinopolitains qui fabriquèrent en 1666 les ornements impériaux d'Alexis Michaelovitch se servirent de feuilles émaillées de la même nature, pour y fixer des pierreries en table, montées sur de hautes bâtes, de telle sorte que l'éclat de l'émail s'ajoutait à celui des pierreries.

Les bijoux hongrois nous présentent aussi de nombreux exemples d'émaux filigranés, d'un dessin mi-parti oriental et occidental. Comme sur les émaux qui décorent les montures italiennes ou françaises des gemmes du XVIe siècle, des touches d'émail noir y viennent souvent moucheter la surface des feuillages verts ou blancs. Du reste ces émaux ne sont jamais adhérents aux bijoux, sur lesquels ils sont simplement rapportés, y dessinant des bouquets et des fleurons dont la surface offre parfois de légères ondulations. De plus, en Russie comme en Hongrie, les émaux peints apportés d'Occident au XVIIe siècle, par quelque élève des Nouailher, viennent se combiner avec les précédents. Ce sont des personnages, des scènes, et parfois de simples fleurs, des tulipes surtout,

si chères aux ornemanistes du temps de Louis XIII, qui, rapportés sur la pièce, viennent se combiner avec les simples émaux parfondus dans des cloisons bordées de filigranes.



DESSOUS DE COUPE. — Émail russe, XVIIe siècle.

Enfin cet art était pratiqué en Espagne, ainsi que le montrait un magnifique harnais de cheval que l'on prétend être de l'année 1331. A moins que l'Espagne n'ait devancé toute l'Europe d'un siècle et demi, pour le moins, dans le mouvement de la Renaissance, nous nous refuserons à faire remonter plus haut qu'à la fin du XVe siècle certaines parties de ce harnais, tandis qu'il y en a d'autres qui portent bien incontestablement le cachet du XVIe. Ce harnais est entièrement recouvert de plaques d'argent doré, où des compartiments de dessin arabe encadrent des rosaces de feuillages également pseudo-arabes en émaux de couleur bordés par un filet lisse. Quels chemins cet art a suivis pour aller en Russie? Nous l'ignorons. S'il est venu d'Espagne, il a dû passer par le Midi, car nous ne croyons pas qu'il ait été pratiqué en France. Mais il nous semble plutôt importé directement de Perse en Hongrie et dans les pays slaves, car nous remarquons des fleurs d'émail filigrané rapportées sur les bijoux exécutés en filigrane qui nous arrivent de ce pays.

En Roumanie l'art nous paraît affecter les mêmes caractères qu'en Russie, autant qu'il nous a été permis d'en juger d'après le petit nombre de pièces exposées.

Passons maintenant aux émaux translucides sur relief.

L'Italie, qui semble avoir été la première à les fabriquer, n'en a point

exposé qui appartinssent au moyen âge. Parmi quelques pièces d'orfévrerie allemande que la commission française avait reçues et avait classées à part dans les armoires laissées vides par l'époque carlovingienne, afin que l'art allemand du moyen âge fût quelque peu représenté, figuraient les deux monstrances de Bâle appartenant à M. A. Basilewsky, que nous avons étudiées lors de l'Exposition rétrospective de 1865[1].

En France, nous n'avons guère qu'une *Paix* possédée par Mgr Bravard, évêque de Coutances, et un disque aujourd'hui dégarni d'émaux, trouvé dans la Vire et appartenant au musée de Saint-Lô. Cette pièce, qui semble peu importante au premier abord, ne laisse pas que de présenter un véritable intérêt parce qu'elle est d'origine incontestablement française. L'intaille représente une attaque du château d'Amour par des chevaliers à pied, qui portent les armes et le costume des commencements du xve siècle. Du haut des créneaux les dames se défendent en lançant des fleurs, et les imprudentes, afin d'être plus tôt vaincues, se préparent à une sortie. En effet, une banderole voltige autour d'elles portant ces mots : *En avant, sur eus,* qui sont bien français quoique d'une orthographe de fantaisie. Nous insistons sur ce point, parce qu'il ne manque pas de gens qui, tentés de tout dénier à l'art français et possédés d'un italianisme outré, voudraient faire honneur aux orfévres d'au delà des Alpes de tous les émaux translucides sur relief qu'ils voient, au détriment des Allemands et des Français.

L'Angleterre possède un magnifique exemple d'émaux translucides sur relief, très-probablement de travail anglais. C'est le gobelet à couvercle porté sur une haute tige à nœud, qui appartient à la corporation de Lynn et que l'on appelle parfois la coupe du roi Jean. Quel roi Jean? — Ce n'est certes pas Jean sans Peur. — Est-ce notre Jean le Bon qui, pendant sa captivité en Angleterre, fait échange d'une coupe avec Édouard III? Il y a des archéologues qui le veulent. De plus, comme les comptes des dépenses du roi Jean mentionnent la restauration d'une coupe qui aurait appartenu à saint Louis[2], on prétend que le pied de la coupe de Lynn est postérieur à la coupe elle-même, qui serait celle du saint roi. Mais tout dans cette œuvre montre l'unité de style la plus grande, et, sans nous refuser absolument à croire qu'elle soit des années 1356 à 1364, dates extrêmes de la captivité du roi Jean, nous croyons cependant, d'après les costumes des personnages et le style des feuillages en relief qui garnissent les filets saillants qui séparent

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XIX, p. 520.

2. Pour faire et forger le tuyau du pié de la couppe saint Louys et le rebrunir tout de nouvel... L. Douet d'Arq. *Comptes de l'argenterie des rois de France,* p. 125.

les différents panneaux émaillés, que la coupe de Lynn appartient à l'extrême fin du XIVe siècle.

L'émail translucide sur relief existe partout, car nous le trouvons employé chez tous les peuples, bien qu'en proportions variables, pour décorer l'orfévrerie : en Angleterre, en Allemagne sur une magnifique carabine et sur une poire à poudre qui porte le monogramme D. A. F. de David Altenstatter, d'Augsbourg; en Portugal sur ce merveilleux ostensoir fabriqué en 1506 avec l'or du tribut des galions des Indes occidentales; en Russie enfin, où il décore une assiette d'or du czar Alexis Michaelovitch, confondant les ornements occidentaux avec ceux de l'Orient.

Les émaux peints exposés nous ont apporté peu de nouvelles informations; mais ils ont confirmé celles que l'Exposition rétrospective nous avait données[1].

Bien que nons n'ayons vu aucun émail portant le nom de Monvaerni, il nous a semblé pouvoir reconnaître un même faire et une même main dans un certain nombre de pièces qui toutes ressemblaient à la *Pitié* que M. Germeau avait exposée en 1865 et qui portait la signature MONVAER.

Nous n'avons rien à dire sur Nardon Pénicaud non plus que sur Jean Ier Pénicaud, si ce n'est qu'aux pièces assez rares que nous avons cru devoir attribuer à ce dernier émailleur il faut joindre une *Flagellation* d'assez grandes proportions qui appartient à M. Spitzer, et un grand médaillon en grisaille signé I. P. exposé par Mme la baronne Salomon de Rothschild.

Nous étions incertain de l'attribution à donner à la charmante plaque appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild et représentant une *Vierge glorieuse*, d'après Fra Bartolommeo. Nous avions cru ne pouvoir mieux faire que de la rapprocher de l'école des Pénicaud. C'est, croyons-nous aujourd'hui, à Jean II qu'il faudrait en faire honneur. Nous sommes amené à cette pensée par la comparaison de cet émail avec une charmante *Adoration des Bergers* exposée par M. le baron de Theïs et marquée au revers du poinçon de la famille. Au même amateur appartiennent deux plaques de la légende de saint Martial qui s'ajoutent aux quatre que

1. Afin d'éviter les redites et d'aller par le plus court, nous prions le lecteur de se reporter à nos articles sur le Musée rétrospectif : *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX et XX, et à notre *Notice des émaux du Louvre*.

l'exposition rétrospective avait montrées. Il faut y joindre une figure de la *Prudence*, en grisaille sur fond vert, qui fait partie d'une suite des Vertus aujourd'hui dispersées, dont le château de Bleinheim et le British Museum possèdent cinq pièces, de sorte qu'il n'y en a plus qu'une à retrouver. Jean II Pénicaud est encore l'auteur d'un charmant portrait d'homme sur fond blanc, frappé du poinçon au revers, que M. Clément le Sant avait apporté de Nantes, où l'on en ignorait la valeur, et qui est venu rejoindre dans la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild le merveilleux portrait du poëte Jean Dupré.

Aux pièces que l'on peut compter et qui portent le monogramme KIP encore inexpliqué, il faut joindre deux petites grisailles exposées par M. le baron de Theïs et représentant des combats de cavalerie. Sur l'une, les trois lettres KIP sont tracées deux fois; sur l'autre il n'y a que les deux lettres KI, puis le mot INVENCIO. Bien que ce mot ne suive pas le monogramme, il nous semble donner à celui-ci la valeur d'une signature.

Parmi les émaux nombreux dus à la verve infatigable de Léonard Limosin, nous n'en signalerons qu'un, qui sort du cabinet de M. le baron de Theïs, parce qu'il nous semble marquer le point de départ du maître. C'est une *Marche au Calvaire*, signée LL en or, sur l'une des tours de Jérusalem qui s'élève aux derniers plans. Une note, placée par le propriétaire au dos de son émail, indique que cette pièce fait partie d'une suite datée de 1533. Cette suite de dix-huit plaques qui sont passées de la collection Debruge-Duménil dans celle de lord Hastings, et que nous avons vue à Manchester, offre bien, autant qu'il nous en souvienne, les mêmes caractères. Les compositions en ont été exécutées d'après Albert Dürer, fort probablement. Les émaux sont translucides sur un dessin en bistre noir sous-jacent, et les lumières sont exprimées par des rehauts d'or. Le procédé est le même que celui employé par Nardon Pénicaud. Mais la matière colorante y est plus diluée dans le verre incolore, qui apparaît seul par places; et à cet égard, ces premières pièces de Léonard Limosin, qui du reste a conservé une tendance à donner une

grande transparence à ses émaux, se rapprocheraient davantage de ceux de Colin Noylier. Nous penserions en conséquence que c'est plutôt de l'atelier du second que de celui du premier qu'est sorti le grand émailleur de Limoges.

De ce maître, on avait exposé d'autres émaux que nous ne connaissions point, mais nous n'en avons pas trouvé qui révélassent des faits

PORTRAIT DE LÉONARD LIMOSIN.

nouveaux. L'on ne peut en dire autant du tableau de l'*Incrédulité de saint Thomas*, que Léonard Limosin peignit pour l'église de Saint-Pierre du Queyroix, sa paroisse, et que l'administration du musée de Limoges avait prêté, pensant avec raison que cette peinture serait une des curiosités de l'Exposition. Dans ce tableau, dont les figures sont de grandeur naturelle, Léonard Limosin s'est montré dessinateur élégant et disciple attentif de l'école de Fontainebleau. Les airs de tête ressemblent aux types créés par le Rosso. Mais au milieu de ces figures largement brossées, il en est une d'un caractère tout individuel qui doit être certainement un portrait. Suivant une coutume fort ordinaire à cette époque,

il est probable que le peintre s'est représenté lui-même en apôtre. L'inscription LEONARD LIMOSIN, ESMAILLEVR, PEINTRE VALLET DE CHAMBRE DU ROY. 1551. inscrite sur le livre que tient le personnage le désigne suffisamment. Cependant ce portrait, dont les cheveux encore abondants sont déjà blanchis, paraît être celui d'un homme d'une soixantaine d'années, tandis que Léonard Limosin, qui mourut entre les années 1575 et 1577, serait né, présume-t-on, vers l'an 1505. Si l'on adopte cette croyance, il n'aurait été âgé que de quarante-six ans en 1551, et la tête que nous reproduisons ne serait point son portrait. S'il avait soixante ans environ lorsqu'il peignit l'*Incrédulité de saint Thomas*, sa vie se serait prolongée jusqu'à près de quatre-vingt-six ans, ce qui est possible, et il faudrait reporter sa naissance à l'année 1491, ou à peu près.

Ce portrait est de profil, le corps étant vu de dos; mais un repeint laisse très-facilement apercevoir que la figure avait été représentée d'abord de trois quarts, ce qu'il était possible au peintre de faire d'après lui-même. Puis, soit que la tête ainsi posée couvrît trop l'avant-bras levé du Christ, soit qu'elle fût moins attentive à l'action de saint Thomas qui sonde la plaie du Sauveur, Léonard Limosin l'a placée de profil en quelques coups de pinceau qui recouvrent à peine ceux qu'ils devraient entièrement cacher.

Nous avons parlé plus haut de Colin Noylier, l'ancêtre de toute la famille des Nouailher du XVIIe siècle, et le maître, croyons-nous, de Léonard Limosin. Aucune pièce signée, en outre de celles que nous connaissions déjà, n'est venue nous donner de nouvelles lumières sur les deux émailleurs du même nom que l'on présume avoir existé. A l'un l'on devrait les plaques des coffrets d'un style un peu archaïque que possèdent les collections de la famille de Rothschild; à l'autre ces émaux d'une facture si négligée, que l'on rencontre en grand nombre dans tous les cabinets.

C'est à ce dernier que nous avions attribué, dans le *Catalogue de l'Histoire du travail*, une douzaine de plaques où des scènes de l'*Énéide* sont représentées d'une façon quelque peu gothique. Aussi ce ne fut point sans une certaine inquiétude que nous vîmes annoncer comme étant de l'émailleur Abraham Terrasson une treizième plaque de cette suite, qui est ainsi décrite dans le catalogue d'une vente faite à l'hôtel Drouot, le 22 janvier de cette année.

« *La Chute de Troie.* — Turnus agenouillé, prie les dieux d'épargner la ville déjà enflammée : Mesaps, près des murs, livre son dernier combat en présence des déesses vengeresses. Signé du monogramme T. A. »

Ceux qui ont conservé quelque teinture de leurs humanités, peuvent s'étonner à bon droit de voir transformer l'italien Turnus en héros troyen, ainsi que Mesaps son allié ; mais notre étonnement, quoique différent, ne fut pas moindre, en voyant attribuer un émail archaïque à un artiste dont le nom n'a guère une physionomie du XVIe siècle. Cette raison peut n'avoir pas le sens commun ; mais telle qu'elle est, elle nous mit en doute, et comme le doute est le commencement de la critique, nous nous mîmes à chercher quel pouvait être cet Abraham Terrasson et d'où venait le monogramme T. A. qu'on nous signalait.

La plaque en question ayant été retrouvée par nous, — car on ne visite pas tous les jours les salles de l'hôtel Drouot, et l'on a tort, — la plaque retrouvée nous montra que les deux lettres T. A., séparées par un fleuron, et tracées sur l'un des pennons qui flottent au vent dans la scène représentée, ne formaient vraisemblablement point un monogramme. Mais comment s'en assurer?

Il nous souvint alors que M. Victorien Sardou, en visitant l'exposition de l'Histoire du travail, nous avait dit posséder un vieux *Virgile* illustré de gravures sur bois qui pouvaient bien avoir été copiées par l'auteur des plaques exposées. M. Victorien Sardou, qui est un érudit doublé d'un curieux en même temps que l'auteur dramatique que chacun a applaudi, nous a prêté son *Virgile* et nous y avons reconnu l'original de l'émail, avec les lettres T. A. représentées sur un pennon. Que signifient ces deux lettres?

Le VIIIe chant de l'*Énéide* et le IXe, au début duquel se trouve la gravure, vont nous l'expliquer.

Voici dans le fond Turnus agenouillé et les mains jointes, devant Iris, messagère de Junon, qui marche sur l'arc-en-ciel comme sur un pont. Voici, car la scène est multiple, Turnus et Messapus revêtus de leurs armures allemandes qui galopent, pennons au vent, sous les murs de la ville qui se défend à coups de pierres, de baliste et même de fauconneaux. Voilà encore la flotte troyenne incendiée dont les nefs se transforment en Sirènes.

La ville assiégée est la nouvelle Troie qu'Énée a fondée à l'embouchure du Tibre, ainsi que le dit le vieux fleuve lorsqu'il apparaît en songe au fils d'Anchise.

. . . . . Trojam ex hostibus urbem,
Qui revehis nobis, æternaque Pergama servas. (C. VIII.)

Ainsi les lettres T. A. peuvent signifier TROIA, surtout si l'on remarque que, dans la plupart des banderoles qui portent les noms des personnages reproduits dans les gravures du *Virgile* le milieu du mot n'est pas écrit. Mais ces deux lettres peuvent signifier plus encore.

On sait que, pour preuve de ses heureuses prophéties, le Tibre ordonne au pieux Énée de se lever et d'aller vers le rivage où il trouvera une laie blanche allaitant 30 marcassins et d'immoler à Junon la mère et sa portée, et il ajoute :

> Hic locus urbis erit, requies ea certa laborum,
> Ex quo ter denis urbem redeuntibus annis,
> Ascanius clari condet cognominis Albam. (C. VIII.)

L'A peut signifier Albe, en même temps que le T se rapporte à Troie : indiquant ainsi la résurrection de l'ancienne ville dans la nouvelle.

Il n'y a pas la moindre trace d'Abraham Terrasson en tout ceci, et, de fait, cet émailleur n'est connu que par les 50 sols d'impôts qu'il payait à Limoges en 1635. Encore, s'appelle-t-il Antoine?

Ainsi, il faut rayer ce nom d'Antoine Terrasson des attributions à donner aux émaux archaïques que nous venons d'indiquer.

Une erreur a été semée dans le champ de la curiosité, et nous avons voulu l'en extirper avant qu'elle ait pris racine, car on sait avec quelle facilité cette mauvaise herbe y foisonne.

Puisque nous savons maintenant d'où sont sortis les modèles qui ont servi à un certain émailleur pour peindre la suite de l'*Énéide*, servons-nous de cette connaissance pour fixer approximatinement une date.

Le *Virgile* que nous a prêté M. Victorien Sardou a été imprimé à Lyon *in typographaria officina Joannis Crespini, anno.* M.D.XXIX. Mais les figures sont les mêmes que celles d'une autre édition imprimée dans la même ville par Jacobus Sacon en 1517, et celles-ci ont été empruntées au *Virgile* sorti en 1502 des presses de Jean Grieninger, à Strasbourg.

Ainsi, les émaux qui nous intéressent ne peuvent être antérieurs à cette année 1502 ; mais il est impossible, on le conçoit, d'assigner une limite inférieure à la date de leur exécution. Cependant si les émailleurs se sont emparés des gravures du *Virgile* au moment de sa plus grande faveur, avant que l'introduction des estampes italiennes ait modifié le goût allemand qui régnait alors dans l'art français, ce doit être pendant le premier quart du XVIe siècle que ces émaux ont été peints. De plus, si l'un des Couly Noylier est leur auteur, c'est au premier d'entre eux qu'il me semble raisonnable de les attribuer.

Les nombreux émaux signés par Pierre Reymond ne nous ont rien appris que nous ne sussions déjà.

L'émailleur qui signe : M. D. Pape, ses œuvres parfois un peu froides, parfois d'un effet si puissant, ne nous a point encore révélé le secret de son nom véritable et sur lequel on discute encore, bien que nous ayons vu un grand nombre de pièces portant cette signature plus ou moins modifiée.

Le magnifique triptyque du palais Manfrin, appartenant au capitaine Leyland, celui exposé par M. le baron de Theïs, montrent avec quelle facilité les émailleurs limousins savaient modifier un même sujet pour l'approprier aux dimensions diverses du cadre qu'ils avaient à remplir. Dans ces deux triptyques, la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, d'après Lucas de Leyde, a servi de thème commun; mais des personnages autrement groupés, changés dans leurs gestes et leurs attitudes ou supprimés, font de la même composition deux œuvres distinctes.

Nous doutions, lorsque nous rédigeâmes la *Notice des émaux du Louvre*, s'il fallait attribuer à Jean Courteys le monogramme I. C. que l'on rencontre sur un grand nombre d'émaux de même facture. Notre incertitude provenait, il faut bien l'avouer, de beaucoup d'oubli. Nous aurions dû, en effet, nous souvenir que M. le baron Gustave de Rothschild avait exposé en 1865 *le Parnasse*, d'après Raphaël, que nous avons revu à l'exposition de l'Histoire du travail, et qui est signé en toutes lettres I. CVRTIVS, F.

Les travaux de la famille Courteys étaient nombreux. L'on comptait jusqu'à onze émaux signés du nom ou des initiales de Pierre Courteys. M. Spitzer avait exposé un plat des *Niobides*, d'après Jules Romain, portant les initiales M. C., qui sont celles de Martial Courteys; enfin les initiales I. C. se retrouvaient sur une vingtaine de pièces, en outre de celle qui porte la signature que nous venons de mentionner.

Cette signature, qui établit sans conteste l'existence de l'émailleur Jehan Courteys, prouve encore qu'il ne faut point le confondre avec Jehan de Court, qui signait parfois I.D.C. des pièces très-semblables à celles qui portent les initiales I.C. De plus, un rimeur limousin de 1583 vante

La surartiste excellence
De l'estimable *de Court*,

en même temps qu'il fait l'éloge

..... De la sience meilheure
D'un *Courtheys* des mieux apris,

lequel Courteys doit être Jehan, et non pas Pierre. Ce dernier pouvait vivre encore cependant, et alors le dernier vers lui faisait peut-être allusion.

Les émailleurs du XVIIe siècle ne valent guère la peine que l'on peut se donner pour débrouiller leur généalogie et pour distinguer leurs œuvres parfois si semblables. Si ces œuvres ont conservé l'inaltérabilité entre toutes les qualités des émaux du XVIe siècle, elles ont perdu la fierté du dessin, la transparence et l'éclat.

A part le second Léonard Limosin, qui paraît avoir surtout travaillé pour les communautés religieuses de son temps, et qui possède encore un certain regain du XVIe siècle, nous tenons en médiocre estime les Laudin et les Nouailher, quel que soit leur prénom. Cependant, les pièces des uns et des autres, envoyées par le musée et par la cathédrale de Limoges, sont parmi les plus importantes et les mieux réussies que l'on puisse voir.

Terminons par un renseignement. Les émaux du XVIIe siècle, à fond rose pastillé de blanc, boîtes ou salières décorées de paysages italo-flamands sur champ blanc dans des cartouches de style rocaille d'or en relief, sont de fabrique anglaise. C'est à Battersea qu'auraient été placés les ateliers qui les confectionnaient, suivant la provenance donnée par le catalogue anglais à deux boîtes appartenant à M. H. G. Bohn, esq.

ALFRED DARCEL.

ESSAI

D'UN

CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIÉ

DE

FRANCISCO GOYA[1]

(QUATRIÈME ARTICLE.)

LES MALHEURS DE LA GUERRE.

(Nos 145 à 226.)

Les *Malheurs de la guerre*, dans l'édition opérée par les soins et aux frais de l'Académie de San Fernando, se composent de 80 planches seulement; pour être absolument complète, cette suite en devrait compter 82, l'exemplaire qui existe dans la collection Carderera l'atteste. Ce précieux recueil, probablement unique, d'un tirage obtenu sous les yeux mêmes du maître, fut offert par Goya, qui y avait adjoint les trois pièces que nous décrivons plus loin sous les nos 256 à 258 (*les Prisonniers*), à son ami Cean Bermudez, pour qu'il en revît les légendes écrites en entier de sa main dans la marge de chacune des épreuves, pour qu'il les classât dans un ordre meilleur et pour qu'il en rédigeât le titre définitif.

Distraites sans doute de la suite à laquelle elles appartiennent, et cela bien avant que l'Académie n'acquît les 80 cuivres qu'elle a publiés, les deux planches absentes et demeurées jusqu'ici inédites ont échappé aux

1. Voir, pour le commencement de ce travail, le tome XXII, p. 191 et 382, et t. XXIV, p. 169.

divers écrivains qui se sont occupés, même le plus récemment, de l'œuvre gravé de Goya. On les trouvera décrites, et pour la première fois, sous les nos 225 et 226.

Le titre qu'imagina Cean Bermudez énumère, comme devant être éditées ensemble, 85 pièces, dont 82 appartenant aux *Malheurs de la guerre*, plus *les Trois Prisonniers*. Voici comment est conçue la rédaction de ce titre, qu'il nous a paru intéressant de reproduire d'après l'exemplaire de M. Carderera :

« Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buona-
« parte y otros caprichos enfaticos en 85 estampas inventadas, dibuja-
« das y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes.
« En Madrid. »

Le sous-titre de Cean « y otros caprichos enfaticos » indique suffisamment que les 85 pièces réunies n'appartiennent qu'en partie aux *Malheurs de la guerre*. A partir, en effet, de la planche 65 « que alboroto es este, » Goya commence ce que l'on pourrait appeler une nouvelle série de *Caprices* et, comme sa devancière, cette dernière contient, pêle-mêle, tantôt des satires politiques ou religieuses, tantôt des scènes fantastiques, et tantôt enfin ces rêves étranges à l'aide desquels l'audacieux artiste traduit des aspirations politiques et philosophiques d'une portée fort singulière pour l'époque et le milieu qui les virent paraître, et que bien des gens ne soupçonnent guère chez le peintre des *toreros* et des *majas*.

En dehors du bel exemplaire Carderera, et avant la publication de l'Académie de Madrid, l'on ne rencontrait de cette suite, la dernière en date pourtant dans l'œuvre de Goya, que quelques épreuves éparses, encore étaient-elles fort rares [1]. Aussi l'on peut dire qu'en éditant les *Malheurs de la guerre* l'Académie des Beaux-Arts de Madrid les a, pour la première fois, donnés à connaître.

Pour ce tirage, le classement de Cean Bermudez n'a pas été complétement suivi, mais les épigraphes de Goya s'y trouvent, à une exception près, littéralement reproduites. Voici le titre que l'Académie a donné à

1. Nous avons relevé avec soin, au Cabinet des estampes et dans les collections Carderera, Burty, etc., etc., ainsi que dans la nôtre, toutes les épreuves anciennes avant tout numéro, ou bien encore avec le numéro tracé dans la marge inférieure de la planche; l'absence ou la présence de ce numéro constituant des différences que nous avons cru devoir signaler. Dans le tirage récent de l'Académie de San Fernando, on a laissé subsister les anciens numérotages, en même temps qu'apparaît, à l'angle supérieur de gauche, celui qui a réellement servi à la classification actuelle des planches.

son édition : « Los Desastres de la Guerra, coleccion de ochenta laminas inventadas y grabadas al agua fuerte par Don Francisco Goya, publicala la R^le Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid, 1863. »

Une courte préface accompagne cette publication, divisée en 8 cahiers renfermant chacun 10 planches imprimées sur un papier-carton assez fort[1] ; l'exécution matérielle en est soignée, surtout dans les premiers exemplaires que l'on reconnaîtra au ton roussâtre de l'encrage. Les épreuves de la dernière moitié du tirage ont simplement été encrées en noir, toutefois le fond des pièces conserve encore quelque chose du ton roux des premières épreuves. Quelques rares cahiers, parmi les plus beaux, ont été obtenus avant que les légendes aient été gravées dans la marge du bas.

En gravant cette série, partie en 1810, date que portent plusieurs planches, et partie dans les années qui suivirent, Goya s'y montre, comme dans *les Proverbes,* inégal. Il y a telle pièce médiocre, telle autre superbe; au demeurant, disons avec M. Matheron que « l'or de Goya est à un titre assez élevé pour supporter cet alliage. »

145. N° 1 de la série de l'Académie. — Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer. (Tristes pressentiments de ce qui doit arriver.)

Eau-forte.

Les épreuves contemporaines du maître sont également d'eau-forte pure; les clairs ménagés par les blancs du papier et non colorés comme dans le tirage moderne.

146. N° 2 de la série de l'Acad. — Con razon ò sin ella. (Avec ou sans raison.)

Eau-forte, avec des travaux de pointe sèche sur les vêtements des soldats et sur quelques masses du second plan.

Les épreuves contemporaines du maître sont d'eau-forte pure et le fond de la pièce est entièrement blanc; celles que nous avons rencontrées présentent déjà les reprises à la pointe sèche; il doit cependant en exister avant ces derniers travaux. Les nôtres portent le n° 36 à l'angle inférieur de gauche, et quelques-unes

1. Pour mettre les amateurs en garde contre toute erreur possible à l'endroit des divers tirages de la série des *Malheurs de la guerre,* nous répétons ici qu'il n'existe point de *tirage contemporain de l'artiste* présentant la suite complète des quatre-vingt-deux planches; que, si l'on rencontre quelques pièces isolées, soit d'eau-forte pure, soit après l'aqua-tinte, il sera facile de les reconnaître pour *anciennes,* d'abord, à l'encrage, généralement noir, et surtout au papier, qui, de fil et non collé, laisse voir ses vergeures et ses pontuseaux et porte presque toujours la marque SERRA dans l'épaisseur de la feuille, tandis que le papier de l'édition de 1864 est un vélin collé, très-blanc, sans vergeures ni pontuseaux, présentant pour marque filigranée les lettres J. G. O., accompagnées d'une sorte de palmette. L'Académie de San Fernando a fait tirer son édition à 500 exemplaires.

n'offrent pas encore le trait carré et la marge de 4 millimètres réservée postérieurement.

147. N° 3 de la série de l'Acad. — Lo mismo. (De même.)

Eau-forte.

Dans les épreuves tirées par Goya, le fond de la pièce est entièrement blanc. Le 1er état ne porte que le n° 18 gravé à l'angle inférieur de la planche et à gauche, numéro qui subsiste encore dans les 2e et 3e états; le 2e état porte en plus le n° 3 à l'angle supérieur de gauche; il est, comme le premier, d'eau-forte pure, et tous deux sont avant la bordure tracée et avant la marge d'environ 10 millimètres que l'on a formée, dans le 3e état, autour de la pièce.

148. N° 4 de la série de l'Acad. — Las mugeres dan valor. (Les femmes donnent du courage.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Ce cuivre a été remordu par Goya.

Les épreuves anciennes sont d'eau-forte mêlée d'aqua-tinte; mais les clairs de la pièce restent ménagés en blanc.

149. N° 5 de la série de l'Acad. — Y son fieras. (Et elles sont comme des bêtes féroces.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte, avec des retouches à la pointe sèche sur le pantalon du soldat qui est au premier plan.

Les épreuves anciennes offrent deux états : le 1er est avant le numéro et avant les travaux de pointe, le 2e avec le n° 28 gravé à l'angle inférieur de gauche; tous deux présentent le mélange d'eau-forte et d'aqua-tinte sur le fond et sur une partie des terrains. Le Cabinet des estampes possède une curieuse épreuve de ce 2e état, avant que la marge du cuivre ait été nettoyée.

150. N° 6 de la série de l'Acad. — Bien te se esta. (Qu'elle te soit un bien.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte, signée à l'angle inférieur de gauche.

Les épreuves d'essai anciennes offrent deux états : le 1er porte seulement le n° 26 dans l'angle inférieur, à gauche de la planche; le 2e présente, en outre du n° 26, le n° 6 ajouté à gauche et en haut de la pièce. Ces deux états sont d'eau-forte très-légèrement soutenue d'aqua-tinte dans les terrains principalement.

151. N° 7 de la série de l'Acad. — Que valor! (Quel courage!)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes que nous avons pu rencontrer sont toutes avant l'aqua-tinte et portent seulement le n° 41 gravé à l'angle inférieur de gauche; le trait carré s'y trouve très-faiblement accusé.

152. N° 8 de la série de l'Acad. — Siempre succede. (Cela arrive toujours.)

Eau-forte.

Les épreuves anciennes sont d'eau-forte pure, avec le fond de la pièce entièrement blanc; le trait carré n'y est pas encore tracé à la pointe.

153. N° 9 de la série de l'Acad. — No quieren. (Elles ne veulent pas.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves contemporaines de Goya présentent trois états : le 1er est d'eau-forte pure avant tout numéro; le 2e est après le n° 29 gravé à l'angle inférieur de gauche : il est aussi d'eau-forte pure; dans le 3e, Goya a appliqué l'aqua-tinte sur les fonds et les terrains, mais les clairs sur les vêtements de la femme sont entièrement ménagés en blanc.

Le Cabinet des estampes possède le 1er et le 2e : nous avons rencontré le 3e dans la collection Carderera.

Alfred Hirsch
1888
Francisco Goya

154. N° 10 de la série de l'Acad. — Tampoco. (Non plus.)

Eau-forte avec les fonds très-légèrement teintés.

Les épreuves anciennes portent seulement le n° 19 inscrit dans la marge du bas : elles sont d'eau-forte pure et les parties en lumière ne présentent pas la très-légère coloration que l'on remarque dans les épreuves modernes. Nous soupçonnons un état antérieur et avant tout numéro ; toutefois, nous n'avons pu jusqu'ici nous assurer de son existence.

155. N° 11 de la série de l'Acad. — Ni por esas. (Ni pour celle-ci.)

Eau-forte.

Les épreuves anciennes présentent trois états bien distincts : le 1er est avant tout numéro ; le 2e est avec le n° 18, tracé en bas de la marge, à gauche ; dans le 3e on a, en outre, gravé le n° 11, qui subsiste aujourd'hui en haut de l'estampe, à gauche.

Le Cabinet des estampes possède un exemplaire du 1er état.

156. N° 12 de la série de l'Acad. — Para eso habeis nacido? (Êtes-vous donc né pour cela?) — Eau-forte.

Elle porte la signature de Goya dans le terrain de gauche.

Les anciennes épreuves offrent deux états : le 1er est avant tout numéro ; le 2e, le n° 24, a été gravé dans la marge du bas.

157. N° 13 de la série de l'Acad. — Amarga presencia. (Amère présence.)

Eau-forte, signée Goya à l'angle inférieur de gauche.

Les épreuves contemporaines de l'artiste présentent deux états. Le 1er est avant tout numéro et le 2e après le n° 2 gravé dans la marge du bas et à gauche de l'estampe.

Un exemplaire du premier état au Cabinet des estampes.

158. N° 14 de la série de l'Acad. — Duro es el paso. (Le pas est dur.)

Eau-forte.

Les anciennes épreuves sont de deux états : le 1er est avant tout numéro, et le 2e après le n° 23 gravé à l'angle inférieur de gauche.

Un exemplaire du premier état au Cabinet des estampes.

159. N° 15 de la série de l'Acad. — Y no hai remedio. (Et il n'y a pas de remède.)

Eau-forte avec des retouches de pointe sèche.

Les quelques épreuves d'essai que nous avons pu rencontrer sont toutes avant le numéro et présentent déjà les retouches de pointe sèche.

160. N° 16 de la série de l'Acad. — Se aprovechan. (Ils s'approvisionnent.)

Eau-forte.

Elle est signée Goya dans le terrain de gauche et c'est, à coup sûr, l'une des plus belles pièces de la série.

Les anciennes épreuves sont avant le numéro et avec les fonds entièrement ménagés en blanc, tandis qu'ils sont légèrement colorés dans les épreuves de l'Académie de Madrid.

161. N° 17 de la série de l'Acad. — No se convienen. (Ils ne s'accordent pas.)

Eau-forte, signée Goya vers le milieu du terrain.

Les épreuves d'essai sont de deux états : le 1er est avant tout numéro, et le 2e après que le n° 17 a été gravé à l'angle inférieur de gauche.

162. N° 18 de la série de l'Acad. — Enterrar y callar. (Enterrer ces morts et se taire.)

Eau-forte avec quelques retouches de pointe sèche. Cette pièce est signée Goya dans la partie gauche de la planche.

Les exemplaires anciens présentent deux états : le 1er est avant le numéro, le 2e après le n° 18 gravé dans la marge du bas; l'un et l'autre sont après les reprises de pointe sèche. Le Cabinet des estampes possède une épreuve du 1er état tirée avant que la marge du cuivre ait été nettoyée.

163. N° 19 de la série de l'Acad. — Ya no hai tiempo. (Il n'est déjà plus temps.)

Eau-forte avec quelques légères reprises de pointe sèche.

Les anciennes épreuves offrent deux états : le 1er avant tout numéro, le 2e avec le n° 21 gravé dans la marge inférieure; l'un et l'autre présentent les reprises de pointe sèche.

164. N° 20 de la série de l'Acad. — Curarlos, y à otra. (Les guérir, et puis à un autre.)

Eau-forte signée Goya à la gauche de l'estampe.

Les épreuves d'essai sont avant tout numéro : le Cabinet des estampes en possède de fort belles, obtenues avant que la marge ait été nettoyée et entièrement ménagée.

165. N° 21 de la série de l'Acad. — Serà lo mismo. (Ce sera la même chose.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte signée Goya, à gauche, près de la bordure.

Les anciennes épreuves sont d'eau-forte pure et de deux états : le 1er est avant le numéro, le 2e offre le n° 25 dans la marge du bas.

Le Cabinet des estampes possède un exemplaire du 1er état obtenu avant que la marge du cuivre ait été nettoyée.

166. N° 22 de la série de l'Acad. — Tanto y mas. (Tánt et plus.)

Eau-forte signée Goya, 1810, dans le terrain de gauche.

Dans les épreuves contemporaines du maître, le fond de la pièce apparaît complétement blanc. Toutes celles que nous avons pu collationner sont avant le numéro.

167. N° 23 de la série de l'Acad. — Lo mismo en otras partes. (La même chose sur un autre point.)

Eau-forte avec quelques reprises de pointe sèche signée Goya dans le terrain de gauche, et une autre fois près de la bordure, vers le milieu du bas.

Nous notons deux états dans les épreuves d'essai : le 1er est avant le numéro, et le 2e présente le n° 14 gravé au bas de la planche, à gauche; l'un et l'autre sont avec les reprises de pointe sèche.

168. N° 24 de la série de l'Acad. — Aun podran servir. (Ils pourront encore servir.)

Eau-forte portant la signature de l'artiste dans le terrain de gauche.

Les épreuves anciennes offrent les deux états suivants : le 1er est avant tout numéro, et le 2e porte le n° 12 dans la marge inférieure de gauche. Un exemplaire du 1er état dans la collection de M. Burty.

169. N° 25 de la série de l'Acad. — Tambien estos. (Et ceux-là également.)

Eau-forte. La signature Goya est tracée sur le banc, à la gauche de l'estampe.

Nous distinguons deux états dans les épreuves contemporaines du maître : le 1er est avant le numéro, et le 2e avec le n° 13 gravé dans la marge du bas. Un exemplaire du 1er état existe dans la collection Cardorera, et du 2e au Cabinet des estampes.

170. N° 26 de la série de l'Acad. — No se puede mirar. (On ne peut voir cela.)

Eau-forte soutenue de quelques légères touches d'aqua-tinte, signée au bas de la gauche.

Les épreuves anciennes offrent le mélange d'eau-forte et d'aqua-tinte dans le ciel et sur les vêtements du personnage étendu à terre; elles portent le n° 27 gravé dans la marge inférieure

171. N° 27 de la série de l'Acad. — Caridad. (Charité.)

Eau-forte soutenue de quelques travaux de pointe sèche signée Goya, 1810, au bas de la planche, à gauche.

Nous distinguons trois états bien caractérisés dans les épreuves anciennes : le 1er est avant le numéro et avant nombre de travaux de pointe sèche, notamment sur les corps que l'on précipite et sur la partie supérieure du terrain de gauche restée entièrement blanche; le 2e est encore avant le numéro, mais après les travaux ajoutés; enfin le 3e est avec le n° 11 gravé dans la marge du bas.

Le Cabinet des estampes possède une épreuve du 1er état; nous avons rencontré le 2e et le 3e dans la collection Carderera.

172. N° 28 de la section de l'Acad. — Populacho. (Populace.)

Eau-forte un peu mêlée d'aqua-tinte. Planche obtenue d'un cuivre très-altéré.

Les épreuves contemporaines de Goya sont d'eau-forte pure : le trait carré n'y apparaît pas nettement tracé tout autour de la pièce; elles portent le n° 28 gravé à l'angle supérieur de gauche, et le bas de la pièce est venu avec de nombreuses taches d'eau-forte.

173. N° 29 de la série de l'Acad. — Lo merecia. (Il le méritait[1].)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Cuivre très-altéré et imparfaitement mordu.

Les épreuves d'essai sont seulement d'eau-forte pure; le ciel y apparaît rayé de coups de pointe parallèles qui ont disparu dans les épreuves modernes; le trait de la bordure n'a pas encore été retracé à la pointe. Goya devait vraisemblablement retoucher cette planche, qui n'est guère qu'ébauchée.

174. N° 30 de la série de l'Acad. — Estrasgos de la guerra. (Désastres de la guerre.)

Eau-forte mêlée d'un peu d'aqua-tinte et très-retravaillée à la pointe sèche. Elle porte la signature de l'artiste au bas de la planche, à gauche.

Les épreuves anciennes sont d'eau-forte pure et avant tout numéro. Toutes celles que nous avons pu relever étaient après les reprises de pointe sèche.

175. N° 31 de la série de l'Acad. — Fuerte cosa es! (Voilà qui est fort!)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Cuivre remordu et repris à la pointe sèche dans quelques parties du groupe du fond.

1. C'est ironiquement que Goya s'exprime ainsi; que l'on ne s'y méprenne pas. L'artiste, ou plutôt le penseur qui a gravé les Prisonniers, et qui, en vingt endroits divers de son œuvre, s'est efforcé de faire partager l'horreur ou le mépris que lui inspirent et les représailles sanglantes, et les raffinements ajoutés au supplice, ou bien encore leurs appareils hideux, ne saurait être suspect d'avoir approuvé dans la planche 173 l'acte révoltant qu'il y a reproduit, et que bien certainement il réprouvait dans la précédente. Le mot *populacho* qu'il emploie pour qualifier les auteurs des assassinats et des *arrastramientos* qui les suivirent, et dont plusieurs villes furent le théâtre pendant les premiers temps de l'invasion française, nous semble devoir ne laisser place à aucun doute sur ses intentions véritables.

Nous distinguons deux états dans les épreuves d'essai : le 1er est avant tout numéro, et le 2e avec le n° 32 gravé à l'angle inférieur de la planche, à gauche. Tous deux sont d'eau-forte pure et avant les reprises de pointe sèche.

Les exemplaires de ces deux états, que nous avons rencontrés au Cabinet des estampes et dans la collection Carderera, offrent cette particularité qu'ils ont été tirés avant que le bord de la planche ait été nettoyé, le trait carré tracé et que la marge ne soit entièrement ménagée.

176. N° 32 de la série de l'Acad. — Porque? (Pourquoi?)

Eau-forte.

Les exemplaires des épreuves anciennes que nous avons rencontrés portent le n° 49 dans la marge du bas et ne présentent pas encore cette marge telle qu'elle a été ménagée tout autour de l'estampe dans les épreuves modernes.

177. N° 33 de la série de l'Acad. — Que hai que hacer mas? (Que peut-on faire de plus?)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte et retravaillée à la pointe, notamment sur le cadavre du prisonnier ainsi que sur le visage et le colback du soldat qui occupe la droite

Les épreuves d'essai portent un numéro illisible (17?) dans la marge inférieure à gauche et présentent les reprises de pointe sèche, mais elles sont avant le trait carré tracé tout autour de la pièce.

178. N° 34 de la série de l'Acad. — Por una navaja. (Pour un couteau.)

Eau-forte avec des reprises de pointe sèche.

Les épreuves anciennes sont de deux états : les unes sont avant tout numéro et les autres avec le n° 34 gravé dans l'angle supérieur de gauche; dans toutes le trait carré y est à peine visible.

179. N° 35 de la série de l'Acad. — No se puede saber porque. (On ne peut savoir pourquoi.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte et reprise à la pointe sèche.

Les épreuves d'essai contemporaines du maître présentent déjà le mélange d'aqua-tinte et les reprises de pointe sèche; mais la partie gauche de l'échafaud, les lumières, et en général tout le fond de la pièce, n'ont point encore reçu la coloration uniforme appliquée dans les épreuves modernes; elles ne portent aucun numéro.

180. N° 36 de la série de l'Acad. — Tampoco. (Non plus.)

Eau-forte.

Les épreuves anciennes offrent deux états : le 1er est avec le n° 39 inscrit dans la marge du bas et avant que le trait carré ait été tracé; dans le 2e, le n° 39 subsiste et l'on a gravé le n° 36 en haut, à gauche.

181. N° 37 de la série de l'Acad. — Esto es peor. (Ceci est pire.)

Eau-forte, avec de légers travaux de pointe sèche sur la cuisse, sur le pied et dans les cheveux du supplicié.

Les épreuves d'essai portent le n° 32 dans la marge inférieure, et la marge, qui n'apparaît dans les exemplaires modernes que parce que le fond de la pièce a été légèrement coloré, n'existe pas encore dans ces premières épreuves.

182. N° 38 de la série de l'Acad. — Barbaros! (Barbares!)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte; pièce mal aqua-tintée et tachée.

Les épreuves anciennes présentent deux états : le 1er, d'eau-forte pure, est avant le numéro et avant que la marge ait été ménagée; le 2e est d'eau-forte mêlée

d'aqua-tinte; il porte le n° 38 entièrement gravé dans la planche. Dans les exemplaires modernes, le trait carré a été retracé et une marge plus grande obtenue en rétrécissant l'estampe de 4 à 5 millimètres de chaque côté.

Le Cabinet des estampes possède une épreuve du 1er état.

183. N° 39 de la série de l'Acad. — Grande hazaña! con muertos! (Grande prouesse! et contre des morts!)

Eau-forte retravaillée à la pointe sèche; elle est signée Goya dans le terrain de gauche.

Les épreuves contemporaines du maître présentent déjà les légers travaux ajoutés sur les cadavres, mais le trait carré n'y est pas tracé.

184. N° 40 de la série de l'Acad. — Algun partido saca. (Il en tire quelque parti [1].)

Eau-forte, avec quelques légères reprises à la pointe sèche.

Les épreuves anciennes sont d'eau-forte pure; celles qu'il nous a été donné de rencontrer présentaient toutes le n° 40, déjà tracé dans l'angle supérieur de la marge tel qu'il subsiste dans le tirage moderne.

185. N° 41 de la série de l'Acad. — Escapan entre las llamas. (Ils s'échappent à travers les flammes.)

Eau-forte, soutenue d'aqua-tinte et légèrement reprise à la pointe sèche. Signée dans le terrain de gauche.

Les épreuves anciennes présentent deux états, tous deux d'eau-forte pure : le 1er état est avant le numéro et le 2e après le n° 10, gravé dans la marge du bas.

186. N° 42 de la série de l'Acad. — Todo va revuelto. (Tout va de travers.)

Eau-forte.

Les épreuves contemporaines du maître sont avant que le trait carré ait été retracé et renforcé tout autour de l'estampe; elles offrent déjà le n° 42 tracé à l'angle supérieur de la marge, tel qu'il subsiste dans le tirage moderne. Le fond de la pièce est blanc.

187. N° 43 de la série de l'Acad. — Tambien esto. (Et aussi cela.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes sont d'eau-forte pure et portent le n° 40 gravé dans la marge inférieure, le trait carré non encore tracé.

188. N° 44 de la série de l'Acad. — Yo lo vi. (J'ai vu cela.)

Eau-forte et pointe sèche. Signée Goya dans le terrain de gauche.

Les épreuves anciennes présentent deux états : le 1er avant tout numéro, le 2e avec le n° 15, gravé dans la marge du bas; l'un et l'autre sont avec les légers travaux de pointe sèche qui recouvrent la tête de l'enfant porté sur l'épaule et quelques figures des derniers plans.

189. N° 45 de la série de l'Acad. — Y esto tambien. (Et cela aussi.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte, signée vers le bas de la planche à gauche.

Nous distinguons trois états dans les épreuves contemporaines de l'artiste : le

1. Cette légende, assez obscure, nous semble cependant susceptible d'être interprétée ainsi : Durant l'invasion, et aux termes des ordonnances fort rigoureuses des autorités militaires, le port d'un couteau arriva à être considéré comme un crime qui, ainsi qu'on l'a vu dans les planches 178 et 179, entraînait le supplice par la garrotte. Goya, supposons-nous, a simplement voulu prouver ici qu'un couteau, malgré toutes les ordonnances, pouvait bien, parfois, être bon à quelque chose.

1er est d'eau-forte pure et avant tout numéro, le 2e aussi, avant le numéro, présente le mélange d'eau-forte et d'aqua-tinte dans les terrains et sur quelques parties des vêtements des personnages du premier plan; le 3e enfin est après le n° 45, gravé dans l'angle supérieur de gauche.

Le Cabinet des estampes possède un exemplaire du 1er état, obtenu avant que la marge du cuivre n'ait été nettoyée.

190. N° 46 de la série de l'Acad. — Esto es malo. (Ceci est mal.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Cette planche, remordue à diverses reprises, est assez mal venue, et plus particulièrement dans le tirage de l'Académie.

Les épreuves anciennes présentent les variantes ci-après : 1er état, avant le numéro; 2e, avec le n° 53 à l'angle inférieur de la marge; 3e, avec ce même n° 53 et en outre avec le n° 46 gravé en haut de la planche à gauche. Tous trois sont d'eau-forte pure et indiquent que les diverses remorsures sont bien du fait même de Goya.

Nous avons rencontré le 1er et le 2e au Cabinet des estampes et le 3e dans la collection Carderera.

191. N° 47 de la série de l'Acad. — Asi sucediò. (C'est arrivé ainsi.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes offrent deux états, tous deux d'eau-forte mêlée d'aqua-tinte : le 1er état est avant la marge ménagée et avant le numéro ; le 2e état est également avant la marge ménagée; mais le n° 33 a été gravé dans l'angle inférieur gauche de la planche.

Un exemplaire du 1er état, collection Carderera; et du 2e, au Cabinet des estampes.

192. N° 48 de la série de l'Acad. — Cruel lastima! (Cruel malheur! [1])

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Planche trop remordue.

Les épreuves anciennes présentent le mélange d'eau-forte et d'aqua-tinte étendu faiblement sur le ciel et sur le terrain de droite. Nous remarquons sur ces épreuves les différences suivantes : un 1er état est avant tout numéro, le 2e est avec le n° 41 gravé dans la marge inférieure et un 3e reproduit ce n° 41 et en outre le n° 48 ajouté en haut de l'estampe, et à gauche.

Nous avons rencontré ces divers exemplaires au Cabinet des estampes et dans la collection Carderera.

193. N° 49 de la série de l'Acad. — Caridad de una muger. (La charité d'une femme.)

Eau-forte, très-légèrement soutenue d'aqua-tinte.

Les épreuves contemporaines de Goya sont également aqua-tintées; mais, le fond de la pièce n'ayant pas été entièrement coloré, comme dans le tirage de l'Académie, les clairs, ménagés sur les vêtements des personnages, y apparaissent entièrement blancs. Ces épreuves présentent le n° 49 tel qu'il subsiste dans les exemplaires modernes.

194. N° 50 de la série de l'Acad. — Madre infeliz! (Mère infortunée.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

1. Cette planche et celles qui vont suivre, jusqu'au n° 209, durent être inspirées à Goya par l'horrible famine qui sévit à Madrid de 1811 à 1812, époque durant laquelle la capitale perdit plus de 20,000 de ses habitants en moins de onze mois. 1811 s'appelle en Espagne : *El año del hambre,* l'année de la faim.

Les épreuves d'essai sont aussi d'eau-forte et d'aqua-tinte, mais les clairs y sont entièrement ménagés en blanc.

195. N° 51 de la série de l'Acad. — Gracias à la almorta. (Grâce au millet.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Cuivre remordu et fort gâté.

Les épreuves anciennes sont aqua-tintées; les clairs, qui n'ont pas reçu la coloration uniformément appliquée sur le fond entier de la planche dans les épreuves modernes, y apparaissent ménagés en blanc; elles présentent deux états : le 1er est numéroté 46 dans la marge du bas; le 2e reproduit ce chiffre avec le n° 51 gravé dans la marge supérieure.

196. N° 52 de la série de l'Acad. — No llegan à tiempo. (Elles n'arrivent pas à temps.)

Eau-forte.

Les épreuves contemporaines de l'artiste présentent deux états : le 1er avec un seul numéro illisible tracé dans la marge du bas, le 2e après le n° 52 gravé dans la marge du haut.

197. N° 53 de la série de l'Acad. — Espirò sin remedio. (Il mourut sans qu'on pût lui porter secours.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Ce cuivre a été mal aqua-tinté dans les fonds et dans les terrains.

Les épreuves anciennes sont aqua-tintées et offrent les différences suivantes : le 1er état est avec le n° 43 gravé dans la marge inférieure, le 2e avec ce même numéro et de plus le chiffre 53 gravé dans la marge supérieure. Peut-être existe-t-il encore un état antérieur d'eau-forte pure.

198. N° 54 de la série de l'Acad. — Clamores en vano. (Vaines clameurs.)

Eau-forte.

Les épreuves d'essai présentent deux états : le 1er porte le n° 45 dans la marge du bas, le 2e reproduit ce même numéro, et en outre le chiffre 54 gravé dans la marge du haut à gauche.

199. N° 55 de la série de l'Acad. — Lo peor es pedir. (Le pire est de mendier.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte, signée à l'angle de la planche à gauche.

Les épreuves anciennes offrent les différences suivantes : le 1er état ne porte que le n° 37 dans la marge du bas, le 2e reproduit ce numéro et aussi le chiffre 55 gravé dans la marge supérieure; dans l'un et l'autre, le ciel est très-légèrement coloré.

200. N° 56 de la série de l'Acad. — Al cementerio! (Au cimetière!) — Eau-forte.

Toutes celles des épreuves d'essai qu'il nous a été donné de collationner portaient le seul n° 30 à l'angle inférieur de la marge, à gauche. Le Cabinet des estampes en possède un exemplaire.

201. N° 57 de la série de l'Acad. — Sanos y enfermos. (Sains et malades.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes sont, les unes avant tout numéro, d'autres avec le n° 51 gravé en haut et à l'angle de gauche. La partie supérieure du ciel et le pilier sont légèrement aqua-tintés.

202. N° 58 de la série de l'Acad. — No hay que dar voces. (Inutile de crier.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Cuivre trop mordu.

Les épreuves d'essai, contemporaines du maître, sont très-légèrement aqua-tintées. Elles offrent les différences suivantes : le 1er état est avant tout numéro; dans le 2e, le n° 34 a été gravé dans la marge du bas.

Le Cabinet des estampes possède un exemplaire du 2e; nous avons rencontré le 1er dans la collection Carderera : dans l'un et l'autre, l'épreuve est obtenue avant que la marge du cuivre ait été nettoyée.

203. N° 59 de la série de l'Acad. — De que sirve una tassa? (A quoi sert une pauvre tasse?)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Planche remordue et très-gâtée.

Les épreuves anciennes présentent entre elles les différences suivantes : un 1er état est avant tout numéro, et la marge du cuivre n'a pas encore été nettoyée; le 2e est numéroté 3 à l'angle inférieur de gauche; enfin, dans le 3e, le n° 3, à peine visible dans l'état antérieur, a à peu près disparu, et le n° 59 a été gravé dans l'angle supérieur à gauche; ces trois états avec l'aqua-tinte.

204. N° 60 de la série de l'Acad. — No hay quien les socorra. (Personne pour les secourir.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Planche mal mordue et mal aqua-tintée, surtout dans les terrains et sur le ciel.

Les épreuves d'essai sont de deux états, tous deux avec l'aqua-tinte. Le 1er est avec le n° 31, à peine apparent sur la marge inférieure; dans le 2e état le n° 31 subsiste encore, et l'on a ajouté le chiffre 60 à l'angle supérieur de la planche, à gauche.

205. N° 61 de la série de l'Acad. — Si son de otro linage? (Seraient-ils donc d'une espèce différente?)

Eau-forte.

Les épreuves contemporaines de Goya présentent les différences suivantes : 1er état, avant tout numéro; 2e état, avec le n° 35 gravé à l'angle inférieur de gauche.

Nous avons rencontré l'un au Cabinet des estampes, la marge du cuivre non encore nettoyée, et l'autre dans la collection Carderera.

206. N° 62 de la série de l'Acad. — Las camas de la muerte. (Les lits de la mort.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves d'essai offrent deux états : le 1er d'eau-forte pure et le 2e après le mélange d'eau-forte et d'aqua-tinte; mais, le fond de la pièce n'apparaissant pas entièrement coloré comme dans le tirage de l'Académie, les clairs s'y détachent nettement en blanc.

207. N° 63 de la série de l'Acad. — Muertos recogidos. (Morts ramassés.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes présentent le mélange d'eau-forte et d'aqua-tinte, mais seulement sur le ciel et sur la partie droite des terrains; les clairs des draperies y sont entièrement ménagés en blanc.

208. N° 64 de la série de l'Acad. — Caretadas al cementerio. (Charretées pour le cimetière.)

Eau-forte. Planche trop mordue.

Les tirages anciens offrent entre eux les différences suivantes : un 1er état est avant tout numéro, le 2e porte le n° 38 gravé dans la marge du bas, et le 3e reproduit ce dernier numéro avec le chiffre 64 ajouté dans la marge du haut.

Le Cabinet des estampes possède le 1er de ces états avec la marge de la planche non encore nettoyée; nous avons rencontré les 2e et 3e dans la collection Carderera.

209. N° 65 de la série de l'Acad. — Que alboroto es este? (Que signifie ce tumulte?)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes sont d'eau-forte pure. Un 1er état avant tout numéro et un 2e avec le n° 65 gravé à l'angle supérieur de gauche.

210. N° 66 de la série de l'Acad. — Estraña devocion. (Étrange dévotion.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes sont très-légèrement brunies d'aqua-tinte sur quelques parties des vêtements des personnages du premier plan. Le ciel et les lumières y restent entièrement ménagés en blanc. Le n° 66 est gravé en haut à gauche.

211. N° 67 de la série de l'Acad. — Esta no lo es menos. (Celle-ci ne l'est guère moins.)

Eau-forte.

Les épreuves anciennes portent le n° 67 gravé en haut à gauche; les clairs de la pièce se détachent nettement en blanc et le fond n'a pas reçu la coloration uniforme des épreuves de l'Académie.

212. N° 68 de la série de l'Acad. — Que locura! (Quelle sottise!)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves contemporaines sont légèrement touchées d'aqua-tinte, dans le terrain principalement. Le n° 68 est gravé à l'angle supérieur de gauche.

213. N° 69 de la série de l'Acad. — Nada. Ello dira[1]. (Néant. Elle-même le dira.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. Cette planche semble tachée sur divers points par les *coulures* de l'acide.

Les épreuves contemporaines du maître sont après l'aqua-tinte; elles portent le n° 66 dans l'angle inférieur de la planche, à la gauche. Dans le tirage moderne, la planche a été rétrécie de quelques millimètres pour obtenir une marge qui n'existe pas dans les épreuves anciennes.

214. N° 70 de la série de l'Acad. — No saben el camino[2]. (Ils ne savent pas le chemin.)

Eau-forte, soutenue de travaux de pointe sèche.

Les épreuves anciennes sont après les travaux de pointe; mais le fond de la pièce et les lumières se détachent nettement en blanc et n'ont pas reçu la coloration étendue depuis dans le tirage de l'Académie.

215. N° 71 de la série de l'Acad. — Contra el bien general. (Contre le bien de tous.)

Eau-forte.

Les épreuves anciennes n'ont pas reçu la teinte uniformément étendue depuis dans les exemplaires de l'Académie.

216. N° 72 de la série de l'Acad. — Las resultas. (Les conséquences.)

Eau-forte.

1. L'Académie de San Fernando a fait altérer ici l'épigraphe que Goya avait donnée à cette pièce (une des plus caractéristiques cependant au point de vue des opinions religieuses de l'artiste), et que nous reproduisons telle que nous l'avons trouvée dans l'exemplaire de Cean Bermudez : Nada! Ello lo dice... (Néant! Elle-même le dit...)

2. Nous sommes évidemment en 1814. Ferdinand VII règne sur l'Espagne. L'œuvre libérale des cortès de Cadix est anéantie, et ceux des hommes politiques qui y eurent part vont souffrir ou l'exil ou la captivité.

Les épreuves anciennes sont simplement d'eau-forte pure sans la teinte générale appliquée sur les fonds que l'on remarque dans le tirage moderne.

217. N° 73 de la série de l'Acad. — Gatesca pantomima. (Pantomime féline.)

Eau-forte.

Dans les épreuves anciennes, le fond de la pièce reste blanc; il est coloré dans les épreuves de l'Académie.

218. N° 74 de la série de l'Acad. — Esto es lo peor. (Voilà qui est pire.)

Eau-forte.

Les épreuves anciennes n'ont pas reçu la teinte que l'on rencontre uniformément étendue sur le fond de la pièce dans le tirage de l'Académie.

219. N° 75 de la série de l'Acad. — Farandula de charlatanes. (Farandole de charlatans.)

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves sont d'eau-forte très-légèrement soutenue d'aqua-tinte dans les terrains et sur les groupes du second plan.

220. N° 76 de la série de l'Acad. — El buitre carnivoro [1]. (Le vautour carnivore.)

Eau-forte très-légèrement mêlée d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes sont d'eau-forte pure; le fond de la pièce est blanc.

221. N° 77 de la série de l'Acad. — Que se rumpe la cuerda! (La corde se rompt [2].)

Eau-forte, un peu soutenue d'aqua-tinte.

Les épreuves contemporaines du maître sont d'eau-forte pure avec le fond de la pièce nettement ménagé en blanc.

222. N° 78 de la série de l'Acad. — Se defiende bien. (Il se défend bien.)

Eau-forte.

Dans les épreuves anciennes, les clairs et les fonds sont obtenus blancs.

223. N° 79 de la série de l'Acad. — Muriò la verdad. (La vérité mourut.)

Eau-forte.

Les clairs, dans les épreuves anciennes, se détachent nettement.

224. N° 80 de la série de l'Acad. — Si resucitara? (Ressuscitera-t-elle?)

Eau-forte, avec quelques touches d'aqua-tinte.

Les épreuves anciennes sont aussi avec quelques touches d'aqua-tinte; mais les clairs de la pièce y apparaissent nettement ménagés en blanc.

PIÈCES INÉDITES DES MALHEURS DE LA GUERRE.

(N°s 225 à 226.)

Les deux eaux-fortes qui suivent, et qui n'ont jamais été décrites, portent, dans l'unique exemplaire présentant en son entier la série des

1. L'aigle impériale est vaincue et l'Espagne est libre. Cette pièce porte avec elle sa date : fin de 1813 ou premiers mois de 1814.

2. Sur le dessin original qui fait partie de la collection Carderera, le personnage qui danse sur la corde est coiffé de la tiare à triple couronne. L'intention de Goya n'est donc pas douteuse, et nous comprenons difficilement que dans ce personnage qui porte le camail et le rochet on ait pu voir le roi Joseph ou bien l'empereur Napoléon.

épreuves des *Malheurs de la guerre*, les nos 81 et 82, les mêmes que nous avons trouvés gravés sur les cuivres.

On sait déjà qu'à l'époque où l'Académie de San Fernando acquit les 80 planches qu'elle a fait éditer sous ses auspices, les deux dernières, passées en d'autres mains, ne lui furent pas présentées, et que la publication dut s'effectuer incomplète de ces précieuses pièces.

Cette lacune, que nous nous proposons du reste de réparer, puisque d'heureuses recherches nous ont permis de retrouver les cuivres distraits, serait demeurée, sans cette précieuse trouvaille, d'autant plus regrettable, que la planche 82 est précisément comme la conclusion philosophique de l'idée développée par Goya dans toute cette curieuse seconde partie des *Malheurs de la guerre*, et en même temps l'une de celles où s'affirment le plus clairement les singulières aspirations humanitaires de l'artiste espagnol. La planche 81 joint à son énergique portée satirique une rare beauté d'exécution.

225. N° 81 de la série. — Fiero monstruo. (Fier monstre.)

Un énorme animal, dont la tête offre les caractères de la race féline, la gueule largement entr'ouverte, rejette un monceau d'êtres humains.

Dim. : larg., 194 millimètres; haut., 151 millimètres.

Eau-forte avec quelques très-légères touches d'aqua-tinte.

Les légendes de cette pièce et de la suivante sont celles-là mêmes que Goya a tracées au crayon sur les épreuves de l'exemplaire offert par lui à Cean Bermudez.

226. N° 82 de la série. — Esto es lo verdadero. (Ceci est le vrai.)

Sur un fond de ciel tout irradié, une belle jeune femme debout, les seins nus, la tête couronnée de fleurs et vêtue d'une riche tunique et d'un manteau aux larges plis, pose l'une de ses mains sur l'épaule d'un homme dont les traits abrutis sont encore rendus plus grossiers, plus sauvages, par de longs cheveux, vraie crinière inculte, et par une barbe démesurée; cet homme tient une houe. De sa main gauche étendue, la belle apparition montre au *vieil homme* l'horizon rayonnant, *l'aurore d'un nouvel avenir*. A terre est posée une corbeille remplie de fleurs et de fruits, et un petit agneau paraît se presser, caressant, sous le manteau de la jeune femme. A droite sont entassées de plantureuses gerbes, qu'ombragent les rameaux d'un arbre tout chargés de fruits.

Dim.. larg., 191 millimètres; haut., 152 millimètres.

Eau-forte, très-légèrement soutenue d'aqua-tinte dans les fonds.

PAUL LEFORT.

(La fin prochainement.)

SALONS DE T. THORÉ

AVEC UNE PRÉFACE PAR M. W. BÜRGER

M. Bürger, qui a la passion de la justice et qui réhabilite volontiers ceux qu'on oublie ou ceux qu'on ne prise pas à leur valeur, a déjà enrichi l'histoire de l'art par plus d'une trouvaille heureuse. On sait avec quel zèle il s'est employé pour remettre en lumière certains maîtres hollandais dont les livres parlaient à peine et dont l'œuvre, confondue avec des œuvres voisines, avait été injustement débaptisée. Cette recherche, où la méprise est si facile, est pour lui pleine de bonnes fortunes : aussi a-t-il étendu le champ de ses études et de ses découvertes. Après avoir retrouvé un peintre, Van der Meer de Delft, il vient de retrouver un critique, Théophile Thoré.

A vrai dire, ce Thoré, que M. W. Bürger ressuscite aujourd'hui, n'était pas aussi oublié que notre collaborateur paraît le croire. Il était peut-être égaré, mais non perdu, et, sans chercher beaucoup, nous l'aurions certainement trouvé dans nos souvenirs et même dans notre bibliothèque. Au temps des luttes romantiques, quelques-uns d'entre nous l'ont connu. On le rencontrait dans les ateliers, au musée, aux expositions, en tous les lieux où l'art se discute ou s'élabore, et il y paraissait fort à son aise. Pour nous, qui, sans oser parler encore, commencions déjà à épeler au même livre, nous avons bien souvent coudoyé Thoré dans la grande galerie du Louvre, et, quoiqu'il ne l'ait jamais su, il nous inspirait un étonnement sympathique. Il nous intéressait d'abord au point de vue « pittoresque ». Par une fortune heureuse pour un critique, Thoré, avec sa tête énergique et fine, ses allures décidées, les lignes de son visage et sa barbe couleur d'incendie, ressemblait singulièrement au portrait de ce personnage que Jean Van Calcar a peint d'un pinceau si résolu et qu'on suppose aujourd'hui être André Vésale. Un homme d'apparence aussi vénitienne, nous disions-nous, doit nécessairement être tout à fait informé en matière de peinture.

Nos conjectures ne nous trompaient pas. Si Thoré ressemblait à un Van Calcar, il n'avait pas que ce mérite, et bientôt il nous intéressa par les côtés militants de sa critique. Il tenait pour les nouveautés, il célébrait courageusement les hardiesses de

l'école grandissante, il croyait à Delacroix insulté, à Decamps méconnu, à Rousseau proscrit. De pareilles audaces peuvent aujourd'hui paraître toutes naturelles; mais elles étaient alors parfaitement excentriques. Comme il arrive souvent, l'hérésie est devenue la vérité; et M. Bürger n'exagère pas lorsque, dans l'introduction qu'il a mise en tête du livre de son ami, il écrit que « sur le talent des artistes et sur leur valeur relative T. Thoré eut presque toujours raison. »

M. Bürger ne réimprime pas tous les *Salons* de Thoré. Il a négligé, et évidemment il a eu tort, ceux qui parurent de 1833 à 1843 dans la *Revue de Paris*, dans l'*Artiste* et dans quelques journaux introuvables aujourd'hui, tels que le *Réformateur* et le *Journal du peuple*. Nous regrettons cette lacune; nous aurions aimé à étudier Thoré dans « sa première manière ». M. Bürger ne nous fait connaître que la seconde, car il ne publie que les Salons de 1844, 1845, 1846 et 1847, primitivement imprimés dans le *Constitutionnel;* il y a ajouté quelques pages sur le Salon de 1848, que les agitations du temps ne nous avaient pas permis de lire alors. Quant aux quatre premiers Salons, ils avaient, comme on sait, paru en petites brochures; tout critique un peu bien situé les possède, et, en ce qui nous touche, nous y avons plus d'une fois cherché des armes pour combattre les revenants académiques.

Les années que nous venons de dire sont déjà bien oin de nous. C'était le bon temps pour tous ceux que, dans un langage où manque la grâce, on a appelés des *salonniers*. Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Decamps, Horace Vernet, Hippolyte Flandrin, Marilhat, Ziégler, Chassériau, Troyon, Louis Boulanger, Camille Roqueplan, David d'Angers, Rude, Pradier, étaient sur la brèche. Ingres et Paul Delaroche avaient cessé d'exposer, mais, absents, ils faisaient parler d'eux, comme Théodore Rousseau, qui était hors la loi et qui n'en paraissait que plus grand. C'était le temps aussi où Barye, Meissonier, Diaz, Paul Huet, Robert Fleury, Cabat, Corot, Jadin, avaient quelque vingt ans de moins, où Couture débutait avec Gérome, où J.-F. Millet, le grand rustique, exposait « une petite esquisse dans le sentiment de Boucher. » A côté de ces maîtres, qui constituaient l'école de l'avenir, apparaissaient sous un rayon déjà mélancolique les représentants de l'école condamnée, car les expositions ressemblent à la vie : elles mêlent volontiers ce qui vient à ce qui s'en va.

Des Salons d'un aspect aussi bigarré appelaient sous la plume du critique l'admiration, la colère, l'ironie; la bataille romantique durait encore, et ce n'était pas assez d'éclaircir les rangs de l'ennemi, il fallait ensevelir gaiement les morts. Thoré était tout à fait l'homme de ces combats et de ces funérailles. Il fut sans pitié pour Bidault, l'innocence de Watelet ne le désarma point, Picot lui-même le laissa froid. Pardonnons-lui ces spirituelles cruautés, parce qu'il n'a pas voulu s'incliner devant l'art factice, devant la peinture ennuyeuse, et parce que, plein d'un enthousiasme éclairé, guidé par une sorte de divination, il a beaucoup aimé les vrais maîtres.

On se tromperait d'ailleurs étrangement, si l'on croyait ne trouver que de la polémique dans les *Salons* de Thoré. Aux légitimes récriminations que lui inspirent les sévérités du jury, aux dédains qu'il professe pour les médiocrités ambitieuses, le critique, faisant à chacun sa part, ajoute l'applaudissement chaleureux ou la parole encourageante pour tous les artistes qui luttent, pour tous ceux qui disent quelque chose avec un accent personnel et sincère. L'occasion d'admirer était fréquente alors, et, à l'entendre parler de certains maîtres, on voit que ce farouche Thoré était plein d'enthousiasme et de jeunesse; il avait même la note tendre. « Le commencement de toutes choses, écrit-il, c'est l'amour. » Et il a au plus haut degré l'amour de la nature. Toutes

les fois que la revue de l'Exposition lui permet une échappée à travers champs, il se faufile par la porte entr'ouverte; il va revoir les bois et les prairies, et de ces courses, qui sont des études, il rapporte des observations justes et fines qu'il met aussitôt à profit, cherchant si Jules Dupré a dit vrai, si Théodore Rousseau ne s'est point trompé. Chaque *Salon* s'ouvre d'ailleurs par une longue lettre où, tour à tour solennel et familier, l'auteur condense ses souvenirs et résume ses idées sur la nature et sur l'art.

A l'égard des doctrines, M. Bürger, qui parle de son ami sans trop de complaisance, avoue qu'il était quelquefois armé à la légère. C'était la mode. Comme la plupart des critiques du temps, Thoré jugeait un peu à la française : je veux dire, et c'est l'avis de M. Bürger, qu'il se plaçait volontiers au point de vue de l'école nationale, point de vue nécessairement un peu étroit qui, en ne lui permettant pas de tenir compte du travail des voisins, lui interdisait les comparaisons fécondes. On voyageait peu sous Louis-Philippe. Gustave Planche, chose curieuse à noter, ignore absolument le mouvement contemporain en Europe et ne connaît que Paris. M. Bürger, ici, est donc un peu sévère pour Thoré. Ne sait-on pas que ce n'est qu'à la suite de l'Exposition universelle de 1855 que la critique française a commencé à s'intéresser aux écoles étrangères et qu'elle a élargi sinon ses idées, du moins le cercle de ses études et son horizon ?

Mais la critique nouvelle a fait mieux que cela. Elle ne s'est pas contentée de regarder autour d'elle, elle a regardé dans le passé, elle a acquis la notion de l'histoire, et elle a compris comment l'art, si ondoyant et si divers, se résume dans cette unité, changeante mais éternelle, qui est l'âme humaine. Thoré laisse paraître quelque hésitation sur ce point, il a des partis pris et il avoue son trouble dans un important travail daté de Bruxelles, 1857, et qui, sous le titre de : *Nouvelles tendances de l'Art*, sert d'introduction aux *Salons* réimprimés. Ces pages sont graves, elles appellent l'éloge, elles provoquent la discussion. Le critique expose que l'école moderne ayant triomphé doit utiliser sa victoire et se servir de la liberté qu'elle a conquise. Et pourquoi faire ? Pour déserter de plus en plus les anciens systèmes, pour oublier ce qui est mort, pour arriver à un art plus humain, plus accessible aux foules obscures privées du fécond aliment. Tout cela est légitime, tout cela est bon à penser et bon à écrire. Mais M. Bürger, qui semble exagérer un peu la doctrine de Thoré, la formule en ces termes: « Jadis on faisait de l'art pour les dieux et pour les princes. Peut-être que le temps est venu de faire « l'art pour l'homme ». Vraiment, c'est trop dire; je voudrais bien savoir ce qui resterait des œuvres des artistes du passé, s'ils n'avaient pas fait de l'art pour l'homme. Ce qui sépare la création de l'art du produit purement industriel ou mécanique, c'est précisément qu'elle renferme, plus ou moins visible, plus ou moins latente, une parcelle d'humanité. Elle n'aurait pas sans cela de raison d'être, elle ne parlerait ni à notre intelligence ni à notre cœur.

Que M. Bürger veuille bien regarder l'histoire de plus près, écarter les apparences menteuses et contempler le fait dans sa réalité consolante. Non, on n'a pas fait autrefois de l'art pour les dieux et pour les princes, on a fait de l'art pour les hommes qui, à tort ou à raison, croyaient aux princes et aux dieux, et maintenant que les anciennes religions sont passées de mode, que Jupiter a vieilli, que les Médicis ont perdu leurs courtisans, les œuvres que M. Bürger suppose avoir été faites pour les maîtres du monde nous touchent et nous passionnent encore, parce qu'elles expriment, à un moment donné de l'histoire, une situation, une espérance, une maladie de l'âme humaine. Un peuple a toujours l'art qu'il mérite, il le fait lui-même ou il le dicte à ses artistes selon son idéal et dans la mesure de son rêve. Phidias, Michel-Ange et Rembrandt, Eschyle,

Dante et Molière ont pris la parole au nom de toutes les intelligences de leur temps : c'est par une pure fantasmagorie que quelques-uns d'entre eux paraissent avoir travaillé pour les dieux et pour les princes. Ils étaient, ils sont encore, comme l'a dit Émerson, les « représentants de l'humanité ». Que M. Bürger ne nous demande plus « l'art pour l'homme » : on n'a jamais fait, et l'on ne peut faire autre chose, lorsqu'on fait de l'art.

La question qui tourmente Thoré dans le chapitre des *Nouvelles tendances de l'Art* doit se poser autrement et elle vaut d'autant mieux qu'on l'étudie, qu'elle est plus difficile à résoudre. Si l'art est une des meilleures choses de ce monde, comment se fait-il qu'il ne soit accessible qu'à de rares privilégiés ? On ne songe pas sans tristesse à ces foules qui, depuis des siècles, accomplissent sur la terre leur vulgaire pèlerinage sans connaître l'art et ses fêtes. Quoi ! le soleil luit pour tous, et l'idéal pour quelques-uns ! N'y a-t-il pas là une immense injustice, et, pour ceux qui aimeraient à faire partager aux autres les pures joies de l'esprit, n'y a-t-il pas là l'occasion, tous les jours renouvelée, d'un immense regret ? Et ce n'est pas seulement l'illettré, ce n'est pas seulement le rude ouvrier des champs qui ignore les chefs-d'œuvre dont nous vivons, c'est, à côté de nous, et dans ce qu'on appelle le meilleur monde, que la nuit enveloppe les âmes, et que des femmes, charmantes d'ailleurs et artistes dans leur parure, préfèrent Winterhalter à Raphaël. Si Thoré et son éditeur, M. Bürger, pensent que cette situation est fâcheuse, ils ont raison, et nous sommes avec eux. Entre l'art et la foule l'écart est considérable ; il faut rapprocher ces deux termes, si l'on ne peut supprimer absolument la distance qui les sépare. Et qu'on n'aille pas croire que l'art pourra faire les premiers pas, se diminuer, s'abaisser au niveau de ceux qui l'ignorent ! Non, ce n'est pas à lui de descendre dans la plaine ; c'est à la foule à escalader la montagne. Notre devoir à tous, et nous sommes heureux que tant de bonnes volontés s'associent à cette grande entreprise, notre devoir est de rendre l'ascension facile, de tendre la main à ceux qui veulent monter. L'enseignement distribué sous toutes les formes, les musées largement ouverts, les expositions multipliées, les chefs-d'œuvre des maîtres gravés par de savants artistes et commentés par une critique virile, la leçon ébauchée par l'image et complétée par le texte, tels seront nos moyens d'action et de propagande. Il y a une magnifique croisade à entreprendre au pays des infidèles. Si M. Bürger a conservé quelques relations avec le Théophile Thoré des anciens jours, qu'il le remercie de ce qu'il a fait dans le passé et qu'il invite ce bon capitaine des vieilles guerres à venir combattre, avec ses jeunes lieutenants, l'éternel ennemi : l'ignorance.

PAUL MANTZ.

LA GALERIE DE SAN DONATO

Le numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* était presque terminé lorsque M. Francis Petit nous procura les moyens de voir les vingt-trois tableaux qui proviennent de la Galerie de San Donato. Comme on le pense bien, nous profitâmes de l'occasion qui nous était offerte, et de cette visite nous sortîmes si émerveillé, que notre première pensée fut d'arrêter le travail des presses pour entretenir nos lecteurs des peintures qui avaient excité en nous une si vive admiration. De semblables merveilles demanderaient, sans nul doute, plus de temps et d'espace que nous n'en avons, exigeraient une étude préparée de longue haleine, expliquée par des illustrations superbes, la répétition, en un mot, de ce que nous avons fait, il y a trois ans, pour la Galerie Pourtalès. Malheureusement, les circonstances ne le veulent point; cette vente a été décidée si tard, qu'au moment même où il nous est permis de voir ces tableaux célèbres, l'imprimeur réclame impérieusement nos feuillets au fur et à mesure que nous les terminons. Ce n'est donc pas sans motif que nous demanderons l'indulgence pour des lignes trop rapidement écrites, mais qui du moins auront l'avantage de convier nos lecteurs en temps utile à l'examen d'ouvrages admirables qui, hier, n'étaient point visibles, et qui, demain, seront dispersées dans les plus riches musées de l'Europe.

Comme trop d'autres collections modernes, la Galerie San Donato n'a point été formée dans un esprit de négoce. En la créant, le prince Demidoff n'avait d'autre préoccupation que de réunir des toiles sans rivales, qui devaient la placer au-dessus de toutes les collections privées. Fondée il y a trente ans, alors qu'il était encore possible de trouver des chefs-d'œuvre, elle renferme nombre de morceaux qui ont illustré les galeries Van Leyden, Talleyrand, Lalive de Jully, Gaillard, de Gagny, Randon de Boisset, de Choiseul, Robit, Nieuwenhuys, Lafitte... et surtout celle de la duchesse de Berri. Aussi peut-on affirmer, sans crainte d'être démenti, que cette Galerie compte autant de perles précieuses que de toiles. Des vingt-trois tableaux qui la composent, il n'en est pas un qui, par son extrême beauté et sa conservation parfaite, ne puisse entrer dans un musée national pour y figurer avec honneur. Tous sont des œuvres exceptionnelles, dues au pinceau des artistes qui portèrent le plus haut la gloire des écoles hollandaise et flamande. Rubens, Rembrandt, Paul Potter, Ruysdaël, Ostade, Hobbema, Terburg, Teniers, Cuyp, Metzu, y sont représentés avec des toiles magistrales, qui, placées à côté des chefs-d'œuvre du Louvre, auraient encore beaucoup de choses à nous apprendre. Mais nous n'avons pas le temps de bavarder longuement sur le seuil de cette galerie, où il faut nous hâter d'introduire le curieux, pour lui signaler les tableaux qui, à l'exposition, devront le plus fixer son attention.

Les deux grands maîtres qui ont valu aux écoles du nord leur renommée immense,

Rubens et Rembrandt, se retrouvent ici avec des œuvres dignes de leur nom. Rubens y montre une *Pietà* célèbre sous la dénomination du *Christ à la paille*. Si d'autres artistes ont su mieux que lui interpréter la poésie du christianisme et faire sentir, jusque dans la mort, la divinité de l'Homme-Dieu qui ressuscita après trois jours, en face de la *Pietà* de San Donato on reconnaîtra que jamais pinceau n'a tracé avec une réalité plus effrayante l'altération produite par la mort sur le masque humain, n'a accumulé plus de sanglots étouffés dans une gorge féminine, et n'a mieux exprimé la douleur poignante d'une mère soutenant sur ses genoux le cadavre de son fils tout ruisselant d'un sang qui coule à flots de larges blessures. Mais ce tableau émouvant par le sujet, par l'accentuation des caractères cadavériques et par la force du sentiment rendu, est une exception au milieu de toutes les autres toiles choisies avec une attention toute particulière pour embellir une résidence somptueuse. De Rembrandt on admirera deux portraits fort différents : l'un, œuvre de sa jeunesse, est celui d'une jeune fille blonde, remarquable par la fraîcheur et la fermeté de ses carnations, par le brillant de ses yeux tout grands ouverts à une lumière qui met si bien en relief sa riche santé; l'autre, exécuté en 1649, représente une vieille femme très-ravagée par le temps. Son regard intelligent est vif encore, mais ses orbites creusées, ses paupières plissées par l'âge, voilent en partie ses prunelles. Dans ce portrait on a cru retrouver l'image d'une mère que Rembrandt s'est plu souvent à peindre, et, à première vue, cette supposition présentait une certaine vraisemblance. Le soin extrême que le maître a apporté dans la reproduction des moindres rides du visage et des mains, une certaine ressemblance avec les portraits connus de la mère de Rembrandt, pouvaient le faire croire; mais l'âge de la personne, quatre-vingt-sept ans, écrit sur le fond, rend cette supposition peu probable, puisqu'il faudrait admettre que la mère de Rembrandt aurait eu cinquante ans quand il vint au monde. Qu'importe d'ailleurs? ce portrait est un chef-d'œuvre par sa double expression de bonhomie et de finesse, par l'éclat de sa lumière empruntée à un rayon de soleil qui met en valeur le visage qu'entourent d'une blanche auréole la coiffe et la collerette, et c'est là tout ce qu'il nous faut savoir.

Après ces deux maîtres illustres, il convient de placer immédiatement Terburg, si noblement représenté ici par la *Paix de Munster*. Tout le monde connaît, par l'admirable gravure de Suyderhœf, cette composition célèbre, qui représente la paix particulière passée le 30 janvier 1648 entre les Provinces-Unies et le roi d'Espagne. En 1837, dit M. Charles Blanc[1], le tableau de Terburg figurait à la vente de la duchesse de Berri, où tout Paris l'alla voir à l'exposition qui précéda la vente. Il nous souvient de l'avoir admiré avec l'enthousiasme de la jeunesse. Bien que les figures, les principales du moins, y soient des portraits fidèlement peints d'après nature, il est impossible de s'apercevoir qu'elles ont posé devant le peintre, tant chacune d'elles est tout entière à la solennité de l'acte qui s'accomplit. Les diverses nuances de la dignité y sont observées très-finement; la dévotion espagnole et la gravité protestante s'y reconnaissent au premier coup d'œil. Le peintre n'a fait du reste autre chose que suivre à la lettre le procès-verbal de cette cérémonie mémorable, où furent consacrées les plus chères prétentions de la Hollande; il a reproduit scrupuleusement tous les détails, les deux doigts levés en signe d'adhésion, l'évangile ouvert, sans parler de la physionomie et du costume de chacun des personnages, lesquels sont peints *ad vivum*. Pour éviter la monotonie d'une ligne horizontale et interrompre le parallélisme des figures, Terburg

1. *Histoire des peintres*, par M. Charles Blanc. Renouard, éditeur.

a supposé au fond de la salle des spectateurs plus élevés que les acteurs de la scène. De la sorte, il a fait pyramider sa composition. Au fond, sur la muraille, est fixé un cartable où sont écrits ces mots : PAX OPTIMA RERUM [1]. Quant à l'exécution du tableau, elle est exquise. La touche est moelleuse, bien qu'elle accuse avec précision les méplats de la chair et qu'elle accentue vivement les ressemblances. Tout petit qu'il est de proportion, ce chef-d'œuvre est traité librement avec cette largeur de pinceau qui n'exclut point la délicatesse et qui convient à une peinture d'histoire, même quand elle est renfermée dans de telles dimensions.

« Pendant que nous regardions attentivement, à la vente de la duchesse de Berri, le plus célèbre tableau de Gérard Terburg, en témoignant l'espoir que le gouvernement français en serait le dernier enchérisseur, on lisait à côté de nous à haute voix le catalogue dressé par un des experts du Musée. Pendant cette lecture, les amateurs cherchaient à découvrir sur le tableau les personnages emphatiquement nommés dans la description de l'expert, sans se douter que ceux-là dont on croyait voir la figure étaient précisément ceux qu'on n'y devait point chercher, à l'exception du comte Gusman de Penaranda (c'est Gaspar qu'il fallait dire) et du président Adrien Paw, pour les Provinces-Unies [2]. Cependant l'heure de l'adjudication arriva : la curiosité et l'inquiétude étaient peintes sur les visages. Enfin, au grand déplaisir des amateurs, qni auraient voulu voir entrer au musée du Louvre un aussi précieux morceau, le seul tableau d'histoire de Gérard Terburg fut adjugé à M. Demidoff pour la somme de 45,500 francs. Le peintre l'avait estimé 6,000 florins et n'avait jamais pu en trouver ce prix. »

De Terburg on remarquera encore la *Curiosité*, tableau charmant qui raconte en termes exquis un des mille épisodes de la vie intime, et de Metzu, le compagnon obligé de Terburg : la *Visite,* ravissante peinture des mœurs de la riche bourgeoisie. Placer les joyeusetés de Teniers à côté des coquetteries de Terburg et de Metzu, n'est-ce point créer le plus piquant des contrastes? Mais la nature se plaît à ces jeux, et, à son exemple, jetons un regard sur la *Tentation de saint Antoine* dans laquelle Teniers a épanché toute sa verve railleuse. Satan a juré d'enlever le saint ermite à ses pieuses lectures, et à cette intention il a convoqué tout le ban et l'arrière-ban des diables drolatiques. Aucun n'a manqué à l'appel, et autour du saint fourmillent les êtres les plus fantastiques : on y voit des pachydermes étranges, des grenouilles montées sur des poissons, des chauves-souris, des hiboux qui tiennent leurs regards braqués sur l'ermite et cherchent à saisir dans ses traits le plus léger signe de faiblesse pour l'induire en tentation. Satan lui-même, caché sous les traits d'une vieille en bonnet à cornes, lui présente une joyeuse commère qui le sollicite à trouver l'oubli de ses jeûnes et de ses macérations dans le fond d'une coupe. Mais en dépit des travestissements carnavalesques, des rires et des clameurs de toutes ces bêtes impossibles, en dépit des tentations les plus irrésistibles, Teniers, caché derrière le saint, ne peut saisir en lui la moindre apparence de distraction. L'ermite ne voit que son Dieu attaché sur une croix, n'entend que la voix de sa conscience qui l'engage à persister dans l'abstinence. Teniers, avec sa touche légère et spirituelle, avec son esprit finement railleur et enjoué,

1. M. Charles Blanc a fait sa description d'après l'estampe. Dans le tableau, c'est la signature du peintre qui remplit le cartel.

2. M. Charles Blanc a parfaitement prouvé, dans son *Histoire des peintres,* que le traité dont il s'agit n'est point celui de Westphalie, mais une paix particulière qui fut passée la même année, et dans la même ville, entre les Province-Unies et l'Espagne.

pouvait seul aborder de semblables sujets sans être ridicule; et ces scènes burlesques eussent suffi à lui assurer un grand renom, s'il ne s'était en outre montré un aimable philosophe, un malin observateur des mœurs villageoises. De ce genre, qui a illustré Teniers, nous voyons ici une œuvre de premier ordre. *Le Déjeuner au jambon* peut se passer de tous éloges nouveaux; depuis longtemps la renommée l'a classé parmi les plus excellents tableaux du peintre. Dans un cabaret, trois paysans cossus sont assis autour d'une table, prêts à déguster les qualités d'un jambon largement abreuvé de faro et dont la bonne mine excite l'envie de trois pauvres diables moins pourvus de picaillons. Au fond de la salle, d'autres paysans manifestent sans détours leurs tendres sentiments à de rieuses compagnes et mêlent leur joie bruyante aux sons aigres qu'un ménétrier, juché sur un tonneau, tire d'une cornemuse.

Avec quelle finesse merveilleuse, avec quel tact parfait Teniers a su distinguer les différentes conditions des paysans réunis dans ce cabaret! Il en a exprimé si clairement les moindres nuances, qu'il met la scène elle-même sous les yeux. Tous ces gens vivent réellement, et on resterait là volontiers pour voir si les infortunés ne sauront pas vaincre la morgue et l'égoïsme des heureux et les décider à leur donner une tranche de ce jambon si appétissant. Mais notre espace se rétrécit de plus en plus, et nous avons encore beaucoup de choses à voir. Ouvrons donc la porte du cabaret, et allons, si vous le voulez bien, cher lecteur, respirer les senteurs de la campagne en compagnie d'Hobbema.

Avec un guide aussi excellent, visitons les *Environs de Harlem*; promenons-nous sur les bords d'une belle rivière aux eaux transparentes et tranquilles, au-dessus desquelles des nénufars étalent leurs larges feuilles; asseyons-nous quelques instants sur la berge, à l'ombre des grands arbres qui nous défendront contre les ardeurs du soleil, et jouissons du grand spectacle que donne l'immensité de la plaine où un château fort et quelques arbres plantés çà et là marquent l'éloignement de l'horizon. Puis, toujours accompagnés d'Hobbema, reprenons le sentier qui suit à droite le cours de la rivière, et pénétrons dans la *Forêt*. Mais avant d'y entrer, fermons nos vêtements, car c'est en vain que le soleil darde ses plus chauds et ses plus vifs rayons, il ne peut pénétrer l'épais feuillage d'arbres séculaires qui se voûtent au-dessus du chemin et mettent à l'abri de ses atteintes une pittoresque chaumière en planches.

Ces deux superbes paysages, qui se complètent l'un l'autre et montrent le talent d'Hobbema sous des aspects fort différents, sont d'une harmonie puissante et accusent une compréhension supérieure de la nature. Mais combien sont plus touchantes les œuvres d'un maître autrefois préféré et qui, aujourd'hui, arrête moins longtemps les enchères! Ruysdaël a la touche plus légère, le ton plus fin, l'âme plus sensible; nul mieux que lui n'a su traduire la mélancolie des pays où des nuées voilent si souvent l'azur du ciel, et, au besoin, *la Plage de Scheveningue* l'attesterait. Sous le souffle du vent, de gros nuages courent dans les airs, rasent la mer et les collines de sable, mêlent leurs vapeurs humides à celles qui s'élèvent de l'Océan. Un pâle rayon de soleil glisse sur le sol détrempé; et ses lueurs incertaines, qui se fondent dans les ombres des nuages, viennent expirer au milieu des vagues grises. Il n'y a guère dans ce tableau qu'un ciel, mais quel ciel! En face de cette page profonde, intime, qui nous dévoile toute l'âme d'un poëte ému au spectacle d'un ciel orageux, au frémissement du vent et au bruit sourd de la mer, — tristes présages des grandes tempêtes, — on aimerait à passer des heures entières plongé dans une vague rêverie.

Paul Potter est aussi un poëte : une prairie, un saule et quelques vaches lui suffi-

sent pour nous intéresser et nous émouvoir. Dans son *Pâturage*, ce n'est pas la science profonde dont il a fait preuve en dessinant six vaches dans les positions les plus difficiles et les plus variées, en accusant avec une vérité saisissante leur construction essentielle, en rendant avec un soin scrupuleux les moindres détails de leur pelage; ce n'est pas la science, disons-nous, qui frappe d'abord et le plus, c'est avant tout la manifestation de l'âme de la nature. Ce taureau, immobile, seul debout, au milieu du troupeau dont il semble être le roi, touche profondément. Il mugit, et ses mugissements paraissent répondre à quelque sentiment mystérieux que le souffle de l'air a éveillé en lui. Nous ne connaissons qu'une œuvre où l'animal parle un langage aussi émouvant, et cette œuvre est une eau-forte de Paul Potter. Une parenté très-proche existe pour nous entre le superbe cheval de Frise, hennissant à l'approche de l'orage qui traverse la vaste prairie, et ce taureau qui s'enlève, colosse vraiment sublime, sur le fond gris du ciel chargé de gros nuages porteurs de la tempête. Pour Cuyp, l'animal n'a pas cette souveraine poésie; souvent même il n'est qu'un accessoire, une tache heureuse destinée à faire valoir les splendeurs de la lumière mariant ses chaudes effluves aux froides vapeurs qui s'élèvent des humides prairies de la Hollande. En jetant les yeux sur les *Bestiaux au bord d'une rivière*, on s'en convaincra aisément. Tout le tableau est à gauche, dans l'éclat du ciel, qui communique ses teintes d'or aux eaux limpides de la rivière, et qui, — triomphe admirable de la lumière, — suffit pour balancer toute la masse sombre formée à droite par quelques vaches et un pêcheur. L'*Avenue de Dordrecht* présente moins de simplicité dans la composition, moins d'unité dans l'effet; mais ce tableau réunit dans un même cadre des vaches et des chevaux que ce maître excellait à peindre, et nous introduit dans l'intimité de l'artiste. Le château que l'on aperçoit dans le fond, à gauche, serait le sien au dire de la tradition; et la ville, dont le soleil dore à droite les vieux monuments, est Dordrecht, où la vie du peintre se passa tranquille. Isaac Ostade se complaît aussi à traduire les splendeurs du plein midi; mais ce qui le touche, ce n'est pas le calme et le silence de la nature. Il aime les grandes routes, et volontiers il s'arrête à l'entrée d'un *Grand village*, devant une auberge pittoresque aux murs crevassés, fleuris de pariétaires, soutenus par des morceaux de bois le long desquels grimpe la vigne vierge. Il se plaît à peindre l'arrêt d'un char traîné par de lourds chevaux, auxquels des garçons d'écurie donnent l'avoine, pendant que les voyageurs se rafraîchissent, assaillis par les sollicitations des culs-de-jatte et des enfants déguenillés. Le mouvement de ceux qui viennent et de ceux qui s'en vont, voilà ce qui convient à Isaac Ostade pour faire un chef-d'œuvre. Bien d'autres maîtres charmants pourraient être nommés. Wouwermans est ici avec une perle d'un prix inestimable : la *Récolte des foins;* — Berghem avec l'*Ancien port de Gênes;* — Steen avec un curieux tableau : *Moïse frappant le rocher;* — Guillaume Van de Velde avec un *Calme plat*... Mais il nous faut passer rapidement devant ces œuvres superbes, qui feraient la célébrité de toute autre collection, et terminer ici cette trop courte visite à tant de chefs-d'œuvre que nous serions heureux de voir rester en France, grâce à la passion éclairée de nos grands amateurs et par l'effet d'un crédit extraordinaire accordé au Louvre.

ÉMILE GALICHON.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [274]

COLLECTION

DE

M. LE Cte DE NIEUWERKERKE

Quand on entre dans le vaste salon de la surintendance, ce qui frappe tout d'abord c'est une magnifique armure d'homme et de cheval qui en occupe le centre. Cette armure de haut appareil,

fabriquée au XVe siècle à Nuremberg, donne la note dominante du cabinet de M. le comte de Nieuwerkerke; et en effet, quel que soit le côté où le visiteur porte ses regards, il aperçoit des épées, des dagues, des chanfreins, des rondaches, des arbalètes, des armes à feu accrochées aux murailles et des casques : salades, armets ou bourguignottes, placés sur des tablettes disposées autour de la salle. Cependant les armes ne sont pas les seuls objets qu'on ait à admirer dans cette riche collection. Des vitrines, dressées entre les trophées et dans les embrasures des fenêtres, contiennent nombre de morceaux de premier ordre se rattachant aux diverses branches de la haute curiosité. Près de superbes majoliques sorties des fours de Faenza, de Gubbio et de Chaffagiolo se trouvent des verreries de Murano remarquables par l'élégance de leurs formes; et, non loin de splendides émaux dus aux plus célèbres artistes limousins, on examine curieusement de précieux bijoux façonnés dans les ateliers renommés où Albert Durer et Ghirlandajo apprirent à devenir des artistes souverains. Chez un sculpteur, on doit s'attendre à rencontrer des œuvres plastiques; aussi personne ne sera étonné d'apprendre que dans ce cabinet la statuaire occupe une place importante et y est représentée sous les formes les plus variées. Ici, nous revoyons l'*Hercule* en ivoire payé 16,400 francs à la vente Pourtalès[1]. Là, un second *Hercule* en buis, non moins admirable que le premier, lève sa terrible massue, prêt à écraser un ennemi invisible. A côté, nous considérons les effigies de grandes dames et de nobles gentilshommes français, façonnées avec des cires colorées. Tout auprès sont des médaillons taillés dans le buis avec un art infini par des artistes allemands. Un maître italien, initié à l'art antique, a pu seul pétrir l'argile qui représente un fier condottiere dans le costume et la pose d'un empereur romain; et c'est également à des sculpteurs florentins qu'il faut attribuer la superbe tête du Dante, — que M. Gaillard grave pour la *Gazette*, — ainsi que la plupart des statuettes en bronze, auxquelles leur dimension restreinte ferme l'entrée du Louvre, bien que par l'ampleur du style et la liberté de l'exécution elles accusent une illustre origine.

Tous ces objets, qui forment comme un abrégé des principaux groupes de la curiosité au XVIe siècle, suffiraient pour classer le cabinet de M. le comte de Nieuwerkerke au rang des plus renommés, alors même que les armes ne s'y trouveraient point en quantité et qualité suffisantes pour lui donner un caractère plus particulier. Des armes! M. le comte de Nieuwerkerke en possède assez pour enrichir un musée. Dans sa collection on

1. Cet ivoire a été gravé dans la *Gazette*, t. XVII, p. 385.

compte plus de 70 épées, 35 dagues, 34 casques, morions, armets, salades ou bourguignottes, 12 armes d'hast, 18 chanfreins, selles ou grandes pièces de cheval et de harnois, 4 masses ou marteaux d'armes, 20 arbalètes ou armes à feu, 15 cartouchières, pulvérins ou flasques, 10 cottes de mailles et cuirasses;... c'est-à-dire près de 300 pièces, toutes remarquables et parmi lesquelles beaucoup sont sans rivales. Où trouver un bouclier comparable à cette merveilleuse rondache damasquinée d'or et sur laquelle se détachent en relief des figures dignes de Jules Romain? Comment louer cet admirable chanfrein aux armes de Ferdinand d'Autriche, frère de Charles-Quint; cette carabine si richement décorée d'épisodes empruntés à l'histoire d'Actéon, de Diane et de Bacchus; et ce cimeterre italien orné des cinq balles des Médicis surmontées par les fleurs de lis de France, suivant autorisation de Louis XI donnée en mai 1465? Que dire aussi de ce superbe fauchard ou roncha damasquiné d'or et qui porte les armes des Borghèses[1]?

Pour parler convenablement de ces œuvres, il faudrait avoir, en céramique et en verrerie, le savoir de M. Albert Jacquemart; en émaillerie, les connaissances de M. Darcel; et en armurerie, la science de M. Édouard de Beaumont. Nous n'avons point une telle présomption, et si, comme tant d'autres curieux, nous aimons à considérer ces merveilles, c'est uniquement au point de vue de l'harmonie des tons, du sentiment de la forme et de la beauté du travail. Mais que le lecteur ne redoute point de notre part de longues dissertations creuses, notre intention n'est pas de l'entretenir de ces richesses : un autre plus savant que nous le fera un jour. Ce que nous voulons simplement aujourd'hui, c'est dire quelques mots du précieux catalogue que M. de Nieuwerkerke a eu l'excellente pensée de faire dresser d'après ses armes, en donnant ainsi aux autres amateurs un exemple digne d'être suivi.

Par l'érudition profonde du texte dû à M. Édouard de Beaumont, par la rare perfection des gravures exécutées par M. Jules Jacquemart, et par l'excellence de la typographie confiée à M. Claye, ce volume sera une vraie curiosité que les bibliophiles tiendront à honneur de posséder. Composé en belles lettres augustales, orné à chaque page de titres en rouge et d'écussons empruntés aux bonnes sources, ce catalogue contiendra en outre douze estampes ou plutôt douze chefs-d'œuvre de M. Jules Jacquemart. Jetez les yeux sur les deux planches dont M. le comte de Nieuwerkerke a bien voulu offrir la primeur à la *Gazette*, et

1. Plusieurs de ces pièces remarquables ont été gravées dans l'ouvrage de M. Lièvre : *les Collections célèbres.*

vous serez convaincu que nous n'avançons rien que de rigoureusement exact. Au premier aspect, la feuille sur laquelle l'artiste a rassemblé des épées de haute époque, aussi remarquables par leur grand caractère que par leur fraîcheur et leur conservation incomparables, au premier aspect, disons-nous, cette feuille peut paraître froide et nue; mais demandez au graveur le plus habile de profiler avec la même netteté et la même finesse la lame d'une épée; d'accentuer aussi bien l'âpreté du fer ou la douceur de l'ivoire des poignées, et attendez sa réponse. Jamais M. Jacquemart n'a été plus heureux qu'en gravant ces planches fines et grasses à la fois; jamais sa pointe, en entamant le cuivre, n'a trouvé des effets plus piquants pour faire vibrer la lumière; jamais avec plus de précision il n'a dessiné les détails les plus minuscules; et jamais avec plus de bonheur il n'a rendu les reflets éblouissants de l'acier en en faisant sentir la dureté et le poli. Quel artiste peut lui être comparé pour exprimer les différences des surfaces damasquinées, guillochées, mates ou brillantes, fouillées ou lisses, du fer, de l'argent et de l'or?

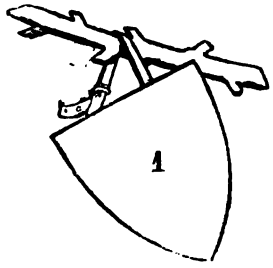
Mais ce n'est point seulement par la forme que ce catalogue se recommande à l'attention. Parcourez les ouvrages analogues, et vous y trouverez peu de renseignements sur l'usage et les noms des diverses armes appartenant à un même genre, sur les spécialités des fabriques renommées. Dans le catalogue des armes de M. de Nieuwerkerke il n'en sera point ainsi. Une longue pratique des manuscrits à miniatures et des vieux livres à gravures a enseigné à M. Édouard de Beaumont l'emploi spécial de toutes les armes et leur nom particulier. Pour lui, il n'y a point seulement des épées, des sabres, des cimeterres et des rapières, mais il y a encore l'épée d'armes que le preux portait dans les combats, l'épée de parement qui ne servait que dans les cérémonies solennelles, la sangdedez que le noble vénitien attachait à sa ceinture; la cinquadea de Vérone, longue seulement de cinq doigts; l'estoc, que le chevalier fixait à l'arçon de sa selle; la lansquenette, l'arme redoutable des fantassins allemands, et tant d'autres qu'il serait trop long d'énumérer ici, mais que l'amateur pourra apprendre à distinguer, soit dans le catalogue de M. le comte de Nieuwerkerke, soit dans l'ouvrage que M. de Beaumont prépare sous le titre de *Monographie de l'épée*. Au bas de chaque page, des notes curieuses diront quelles étaient les villes où se confectionnaient les meilleures armes, feront connaître les coutumes, les mœurs et le langage des hommes de guerre. Aussi pouvons-nous affirmer, par les quelques pages que nous avons lues en manuscrit et par celles que nous publions, que jamais catalogue plus consciencieusement fait n'aura été imprimé.

Mais, en curieux raffiné, qui sait par expérience combien la rareté

d'un ouvrage ajoute de charme à sa possession, et qui désire rehausser, par une attention délicate, le prix du cadeau qu'il réserve à ses amis, M. le comte de Nieuwerkerke ne laissera tirer ce livre qu'à un nombre très-restreint d'exemplaires, tous destinés à être gracieusement offerts. Collectionneur nous-même, nous comprenons trop un semblable sentiment pour ne point l'excuser. Cependant, qu'il nous soit permis d'espérer qu'après l'édition des amis il y en aura une autre pour répondre au désir des amateurs qui veulent s'instruire. Ce volume, dans lequel sont si admirablement reproduites tant d'armes superbes et variées qui ont donné motif à des commentaires si intéressants, doit franchir les limites des rapports amicaux. Sans être tiré à grand nombre, il faut qu'il puisse se placer sur les rayons de toutes les bibliothèques sérieuses. Un second tirage également soigné, mais distinct du premier, ne ferait, en répandant la connaissance du livre, que donner plus de prix à l'édition princeps. Rembrandt, le collectionneur passionné qui se refusait le comfort de la vie pour entasser chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre; Rembrandt, l'artiste jaloux auquel il fallait faire la cour pour obtenir certaines de ses eaux-fortes, se plaisait à ce jeu. Il aimait à créer plusieurs états d'une même pièce pour aiguillonner l'amour-propre des amateurs; et, de son vivant, nous dit Decamps, tout collectionneur bien posé tenait à posséder une épreuve de la *Junon* couronnée et sans couronne, du *Joseph* avec le visage blanc, et du même avec le visage noir.

ÉMILE GALICHON.

XIVe SIÈCLE. FRANCE.



LES ÉPÉES. 1re série.

La lame ou *alemelle* de cette épée est plate, de largeur moyenne, cannelée jusqu'au tiers de sa longueur et forgée aiguë à double tranchant, en pointe de feuille de glaïeul.

Sa monture ou *garnison*, à poignée courte, se compose de *hans* en fer, droits, carrés et coupés à angles vifs aux extrémités [1].

Son pommeau en bronze est méplat, de forme circulaire, et présente sur chacune de ses deux faces une rouelle saillante restreinte par une gorge sur l'ensemble de la circonférence [2].

La soie de cette épée est large et du genre de celles qui se garnissaient, vers 1320, de « *couttouere* » ou de « *fouet blanc* [3]. »

La petite proportion de la prise de main semble désigner cette arme comme provenant des fabriques de Languedoc, célèbres au moyen âge, depuis le XIIe siècle, pour leurs épées : leur courte poignée se ressentait de l'influence sarrasine et mauresque [4].

1. Pour faire et forger la garnison toute blanche d'une espée, dont l'alemelle estoit à fenestre : C'est assavoir, faire la croix, le pommeau, la boucle et le mordant, et un coipel. (*Comptes royaux.*) Hans, branches de croix. (Froissart.)

2. Encore au XVIe siècle, surtout en Italie, les fourbisseurs complétaient des montures d'acier doré avec des pommeaux fondus en bronze et dorés comme elles.

3. Couttouere, lacet de soie. (Inventaire, fait en 1316, des armes de Louis le Hutin. — (Inventaire d'Amboise.) — (Inventaire de l'hôtel Saint-Pol et du Petit-Séjour.)

4. « Item 8 espées de Toulouze. » (Inventaire de Louis le Hutin.)

La célébrité des fabriques d'épées de France ne dépassa guère le XIVe siècle. Une seule était encore renommée vers 1530 : c'était celle de Verdun, connue au moyen âge pour son *acier verdunois*.

On donnait aux estocs qu'elle produisait le nom de *Verdun*, du lieu de leur provenance.

2

5 6 7 4

3 1

8 9

10

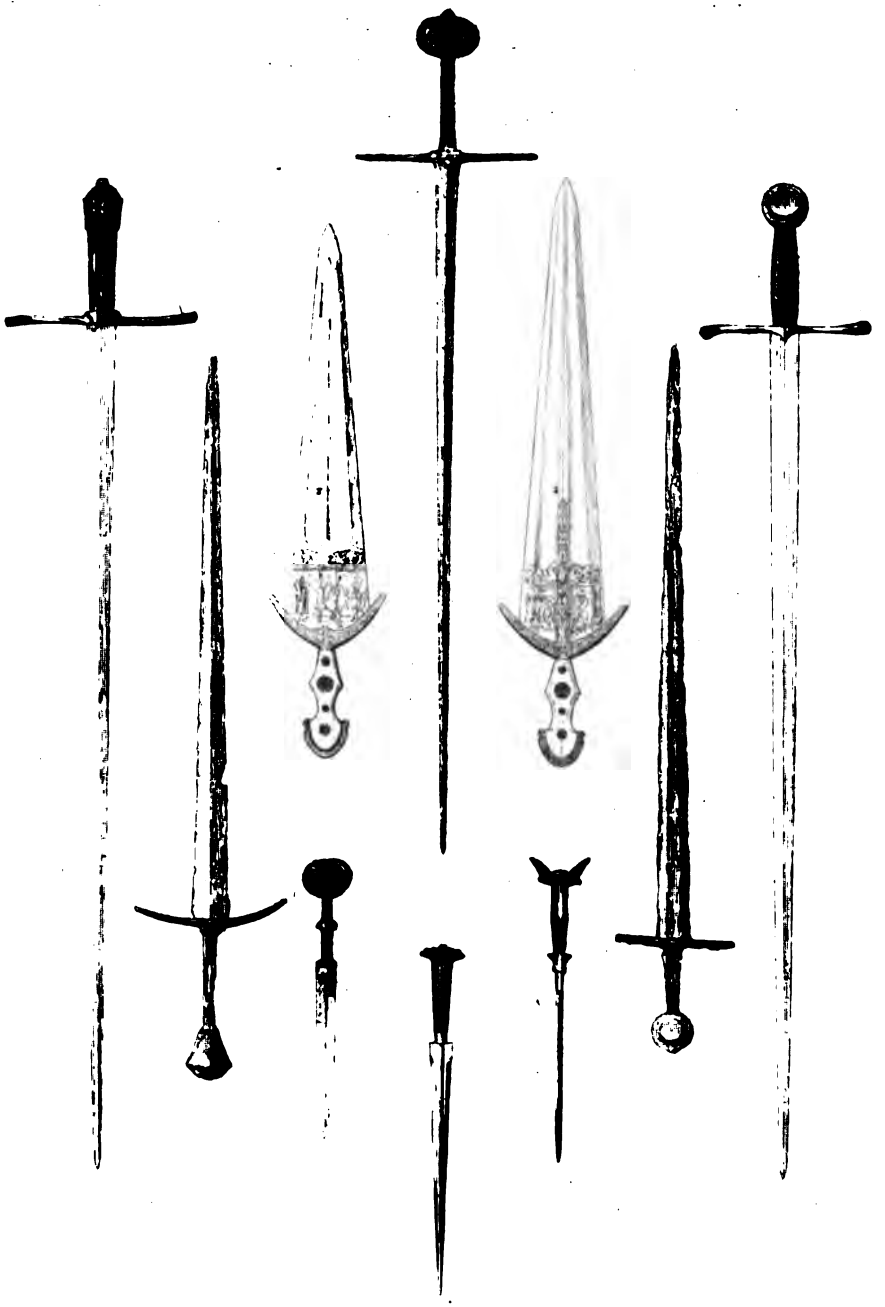
2

5 6 7 4

3 1

8 9

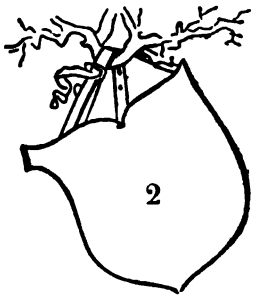
10



Imp. Delaire à Paris

XIVe SIÈCLE.

FRANCE.



LES ÉPÉES.

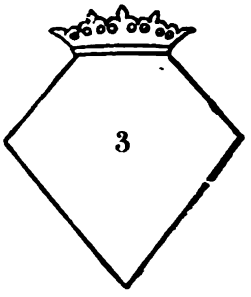
1re série.

Petite épée. Sa lame, extrêmement aiguë, est fermement renforcée dans toute sa longueur.

Sa *garnison* se compose d'une croix rectiligne à carres franches et d'un pommeau façonné en rouelle allongée et très-méplate, cernée sur ses deux faces par un biseau peu marqué.

Ce genre d'épée, nommée au XIVe siècle *petite espée* ou *espée à estremir*[1], était, comme l'indiquent la roideur et l'acuité de sa lame, destinée à attaquer, dans les combats à pied, les parties faibles du harnois de mailles ou de *plate gamboisée*, ou bien encore les jointures du camail et du bassinet.

1. « Item, do et lego domino Petro de Monte A Acelini prædicto..., unam integram armaturam de armaturis meis... meum magnum cutelleum, et meam *parvam ensem,* » mon grand coutel et ma *petite épée*. (Testamentum domini Odinis de Rossilione, militis, anno 1298. Ex archivio episcopi Albiensis.) — Estremir : Jouer du couteau, s'escrimer de la pointe d'une épée. (Froissart.) — On lit dans les *Assises de Jérusalem,* écrites vers le milieu du XIIe siècle, que les épées et lances employées pour gages de batailles devront être telles, qu'elles puissent passer par les mailles du haubert, « sans tailler ou rompre mailles. »



Épée de guerre à lame aiguë et de mesure moyenne; elle est forgée en biseaux sur arête centrale de renfort.

Sa *garnison* ou monture se compose de *hans* en fer abaissant légèrement en ligne droite leur extrémité vers la lame. Sa soie ou espace de poignée, un peu plus haute que le poing, se termine par un pommeau de fer méplat à sommet large et à base étroite.

Cette épée, qui ne porte aucune trace de poinçon de fabrication, semble, par sa forme, d'après les monuments figurés du XIVe siècle, se rattacher à celles qui furent généralement adoptées vers 1370 par les Anglais du Prince Noir.

On pourrait supposer que cette arme provient des fabriques de Bordeaux, alors et depuis le XIIIe siècle des plus renommées d'Europe pour leurs épées, leurs glaives et leurs dagues [1].

1. « Et les jousteurs d'espées de Bordeaux tous pourvus. » — « Lesquelles espées estoient forgées à Bordeaux, dont le taillant estoit si âpre et si dur que plus ne pouvoit. » — « Glaives à fer de Bordeaux. » (J. Froissart, 1386.) « De male dagues de Bourdeaux et d'espées de Clermont. » (Eustache Deschamps.) « *Unum gladium longum de Burdeus*, 1398. » (York Wills.)

« II espées de Bordeaux dont l'une est de parement, dont les pommeaux des II espées sont gravés et garniz de neuf, et à *l'en* mise en *l'une* IV ausne de cousteuere pour la poignée. » (État des armes livrées à l'escuier d'escurie par le fourbisseur de monseigneur Charles d'Orléans, etc.)

Les Arabes déjà vers le Xe siècle recherchaient les épées de Bordeaux.

Avec Bordeaux, les plus anciennes et les plus célèbres fabriques d'épées du moyen âge sont, pour la France : Reims, Toulouse, Clermont, Poitiers, Bray, Versy, Valenciennes et Verdun; pour l'Italie : Vérone et Milan; pour l'Allemagne : Vienne et Cologne; et pour l'Espagne : Saragosse, Ségovie, Valence et Tolède (dite la Sorcière), qui dans l'antiquité fournissait à l'Italie des couteaux de vénerie; elle ne jouit de sa plus grande renommée qu'à dater de la fin du XVIe siècle. Vers 1520 encore, les lames d'Espagne les plus estimées étaient celles de Valence. — (Rabelais.)

Épée d'armes[1]. Sa lame ferme est à deux tranchants forgés en biseaux doux sur une arête centrale.

Les simples branches cylindriques de sa monture *d'acier au clair* se contournent en S dans leur sens horizontal.

Le pommeau méplat de cette jolie épée présente sur chacune de ses deux faces une rouelle saillante entourée par une gorge.

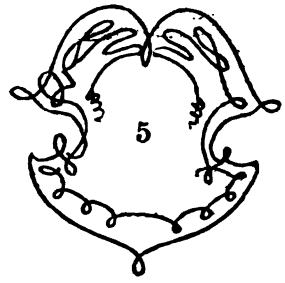
L'aspect, quelque peu rigide, de cette arme, toute de guerre, appartient à la période transitoire (1480-1510) où l'épée subit une transformation nouvelle. Le premier indice de ce changement se manifesta par une courbure plus ou moins accentuée, imprimée à la ligne droite de la croix formant les gardes de l'ancienne épée gothique.

Les Italiens firent à leurs montures des branches simples cintrant leurs extrémités vers la lame, et les Allemands les tordirent en S dans le sens horizontal de la poignée.

1. Au XVe et au XVIe siècle, l'épée de guerre proprement dite s'appelait *espée d'armes*. C'est ainsi qu'il en est question dans la cinquième nouvelle des *Cent nouvelles du roi Louis XI*, qui datent de 1456 à 1461. « Et au François une bonne *espée d'armes* fut en la main livrée; et puis (Mgr Thalebot) la sienne belle et bonne hors du fourreau va tirer. »

« Une espée d'armes, le fourreau de veloux noir, qui fut audit feu roy Charles huitiesme, laquelle il avoit à l'arson de sa selle à la journée de Fornauve. » (Inventaire des vieilles armes conservées au château d'Amboise, septembre 1499.) On nommait aussi l'épée d'armes, épée de guerre : « Une espée de guerre qui fut à Messire Bertrand de Claiquin. » (Ducs de Bourgogne, 3242.)

« Les hommes d'armes doivent avoir l'épée d'armes au côté, l'estoc à l'arson de la selle... » (Guillaume de Langey, 1530-1540.)



Petite épée de la fin du XVe siècle. Sa lame est renforcée entre ses tranchants, dans toute sa longueur, par une arête réunissant à angle très-ouvert deux biseaux *en gorge douce* légèrement échancrée.

Sa monture de bronze doré rappelle le style allemand italianisé à Nuremberg par les constants rapports de cette ville avec Venise[1].

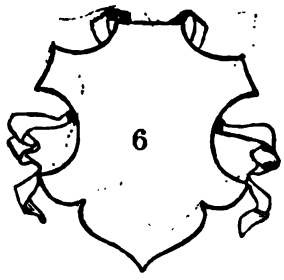
Sur son pommeau méplat, à six pans, sommé en demi-cercle par un cordon ciselé formant crête de profil, sont nichés, par panneaux encadrés de filets, de petits sujets en figurines de ferme relief.

Les deux branches de garde simple de cette jolie épée sont façonnées à quatre brins accolés tendant quelque peu à former torsade ; elles se contournent en S dans le sens horizontal. Leur extrémité est gravée, et le milieu de leur face présente une tête simulant une médaille à l'antique.

La poignée qui complète cette monture est en corne brune taillée à pans et à filets s'ajustant à ceux du pommeau en les prolongeant[2].

1. Roth, *Geschichte des Nürnberg. Handels;* Leipzig, 1800.

2. On retrouve exactement ce type d'épée dans les planches d'Albert Dürer, *le Porte-Enseigne* et *le Seigneur et la Dame*. — Il y eut au moyen âge, et surtout à dater du XVe siècle, des artisans spéciaux, des monteurs d'épées qui n'en faisaient que les gardes, et les ajustaient ensuite à des lames provenant, par faisceau de douze, de certaines fabriques alors en renom, telles que Valence. « Et dans la nef... il y avoit quatre-vingts sacs de riz de Valence et six paquets allumelles et espées. » (Voyage du roy François Ier, en sa ville de La Rochelle, l'an 1542.) — « Huict vingt-sept lames d'espées de Valence en quatorze bottes, une desliée. » (Inventaire de la boutique d'Henry Eon, fourbisseur à La Rochelle. — 29 juin 1588.) — Poitou et Vendée, par MM. Fillon et de Rochebrune.



Cinquedea ou *sangdedé*[1]. Sa lame courte et plate, à deux tranchants, aiguë à la pointe et très-large près de sa monture, est, sur ses deux faces, dans toute sa longueur, façonnée à panneaux doucement cannelés.

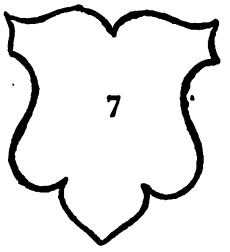
Son talon, de chaque côté de ses plats, est enrichi de sujets à personnages et de frises d'ornement, gravés pour être vus l'épée tenue la pointe haute.

Sa poignée, formée de deux morceaux d'ivoire fixés à *plate semelle* sur la soie épaisse de la lame, est sommée en demi-cercle par une garniture de bronze ciselée et dorée. Sur ses côtés sont gravés ces mots latins : *Nunquam potest non esse virtuti locos.*

Cette monture à la vénitienne, ornée, sur sa hauteur, de quatre perforations garnies de petites rosaces ajourées, est complétée par deux méplates et courtes branches de gardes en acier gravé, inclinant fortement leurs extrémités sur le talon de la lame, qui s'y incruste dans une rainure.

Cette belle arme a son fourreau de cuir bouilli ciselé; il présente sur sa face un écusson italien, et porte à son revers deux petites gaînes accolées pour poinçon et *bastardeau* (couteau d'épée).

1. Cinquedea ou cinquedita, en français ancien, *sangdedez* ou *sandedé :* « Épée courte à la vénitienne, dit par raillerie. » (Dict. de N^el Duez. — Dict. de Oudin.) — « Cinquedea,. épée telle que les nobles vénitiens la portaient. » (Roquefort, Langue française.) — « Aultres portoient daguenets, poignards *sangdedez.* » (Rabelais.) — « Cinquadea. Spada corta, che i Veneziani dissero *cinquadea* quasi lunga cinque dita. » (Dict. mil de Grassi.) — « Quand'ei l'incorse colla cinquadea. » Lippi.)



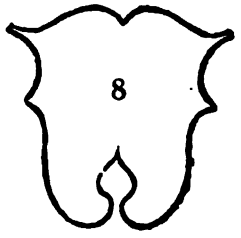
Cinquadita ou *cinquedea*[1], de Venise ou de Vérone. Cette courte épée est, pour l'ensemble de sa forme, toute semblable à la *sangdedez*, précédemment décrite sous le n° 6 : seulement sa lame n'est façonnée qu'à deux larges cannelures entre ses tranchants et les sujets à personnages, finement gravés sur son talon doré, sont différents.

Aux côtés de sa poignée, se lisent ces mots latins :

Exitus non causa queritur belli.

1. « L'italien *cinquadita* veut dire *quinque digitales*, et signifie, proprement, une épée de cinq doigts de longueur (ou peut-être de largeur). Le mot *cinquadea* est du langage vénitien, qui prononce *deo* pour *dito*, doigts. » — On a quelquefois donné, mais incorrectement et par fantaisie, dans les temps modernes, le surnom de *langue de bœuf* aux anciennes *sangdedez* : l'arme réellement nommée aux XVe et XVIe siècles langue de bœuf, en italien, *roncone* ou *lingua di bue*, était proprement une arme d'hast à lame très-large et plate. Dans aucun dictionnaire antérieur à 1680 on ne trouve le nom de *langue de bœuf* appliqué à la courte épée de Venise. Une moderne locution espagnole « faire avaler une langue de bœuf », pour dire donner un coup de couteau, est la seule trace qui relie l'épée courte, la sandedé, au nom que nous lui contestons. Les anciens auteurs italiens écrivirent, comme même nom, tantôt *cinquedea* ou *cinquedita*, tantôt *cinquadita* ou *cinquadea*; parfois l'orthographe est changée, on trouve *cinquàdra*.

La *cinquadita* ou *cinquadea*, ainsi que le dénotent d'ordinaire ses garnitures de fourreau, se portait suspendue, verticalement appliquée sur la hanche, par une très-courte attache, ou par le seul passage du ceinturon dans des coulants soudés au revers de la gaîne vers son entrée.



Poignard à la levantine[1]; sa lame, en forme de feuille d'iris, est suivie, entre ses deux tranchants, par une arête ferme qui la renforce.

Elle se complique d'une sorte de talon, dont les faces à divisions inégales sont ornées de rinceaux gravés et dorés.

Sa forte soie carrée, façonnée de profil en olive à son sommet, est prise, en devant de lame, entre deux étroites et minces demi-poignées de corne blonde appliquée sur une pareille découpure de cuivre.

Cette double monture, rivée à *plate semelle*, laisse à découvert, restant divisée, les côtés ciselés et dorés de la soie, et se développe, à la place du pommeau, en deux petites rouelles ou oreillettes qui tendent à se séparer, présentant entre elles une place pour, dans l'action, y assujettir le pouce. La face intérieure de ces oreillettes est garnie d'un sujet de figures repoussé sur cuivre et doré. (*Déjanire enlevée par le Centaure.*)

1. Ce genre de poignard, dont la forme gréco-vénitienne vient évidemment d'Orient, semble n'avoir été adopté dans l'Europe centrale qu'à dater de 1460 environ. Dans quelques peintures italiennes de cette époque, on commence à le voir apparaître.

Il se portait ordinairement dans un fourreau garni de bois, annelé de bagues ou de bourrelets ciselés en bronze ou en fer.

On le suspendait au côté ou derrière les reins, comme on le voit pour l'Allemagne, en 1525, par les dessins du *Traité de géométrie et perspective* d'Albert Dürer. « *Anderweisung der Messung mit dun Zirckelnudricht scheyt*, etc.; pour l'Italie, en 1536, dans le Livre d'escrime du Bolonais Achille Marozzo; pour la Flandre, vers 1545, dans une tapisserie du Louvre, dessin de Van Orley; enfin, pour l'Angleterre, de 1547 à 1553, dans le portrait d'Édouard VI, collection d'Hampton-Court.

L'ornementation de ce genre de poignard étant tantôt arabe (collection Carrand), tantôt vénitienne, tantôt allemande, il est donc à penser qu'il n'y avait pas d'endroit bien spécial pour leur fabrication, et que leur forme seulement était respectée avec soin par les artisans de chaque pays qui les façonnaient.

La garniture de ces poignards se faisait, soit en bronze, soit en ivoire, ou bien encore en corne de diverses couleurs; on en fit aussi en fer damasquiné, et quelquefois on enrichit d'or ces montures.

« Ung poignard *à oreilles* d'or avec le bout et la chappe façon d'Espagne. » (Inventaire du château de Fontainebleau, 1560.)

Poignard levantin. Il est semblable, comme forme, à celui qui est décrit sous le numéro précédent; seulement la lame et la doublure qui garnit l'intérieur des oreillettes, façonnées en corne brune, sont tout unies.

Stylet italien [1]. Sa lame, de forme très-aiguë, triangulaire, aplatie, est échancrée sur son revers dans toute sa longueur, et décorée, près de sa monture, de rinceaux et entrelacs gravés et dorés.

La poignée d'ivoire, rayée dans sa hauteur par de fines cannelures, est sans aucune garde; elle se termine à son sommet par une rouelle posée à plat, dont le dessus est marqueté en quadrille d'ivoire de couleur, dans le goût vénitien de 1560.

1. Le stylet, en italien *stilo* ou *stiletto*, petit poignard à lame très-aiguë, et qui, n'ayant aucune garde, se peut mieux dissimuler dans la manche, prit sans doute du *stylus* antique, la pointe à écrire, son nom moderne de stylet.

Cette sorte de dague assassine joua son plus grand rôle en Italie. Le système de haine, sorte de code de vengeance, que les Espagnols reçurent des Arabes et des Maures, ayant été, par l'influence castillane et par les tendances sarrasines des Calabres et de la Sicile, transmis aux Italiens, ces derniers l'adoptèrent en l'interprétant à leur façon.

Cette loi de vengeance, fondée par le chevaleresque sens oriental, qui place dans la chasteté des femmes son principal point d'honneur, reposait avant tout sur une idée de devoir: se venger, c'était, selon la pensée arabe, le seul moyen de se libérer de l'infamie, conséquence inévitable de l'injure reçue.

Certaines provinces d'Italie pourraient se nommer particulièrement « les contrées du stylet. » La Romagne, les États de l'Église, Pistoja, en Toscane, dite « la ville des vieilles rancunes », firent un usage immodéré de l'arme sournoise, presque autant que la Sicile, la Corse et la Sardaigne.

Il a été constaté que, dans l'État papal seulement, dix-huit mille assassinats se commirent sous le règne de Pie VI, de 1773 à 1800. Ce sont là des titres suffisants pour classer le stylet parmi les armes offensives.

182 200 181

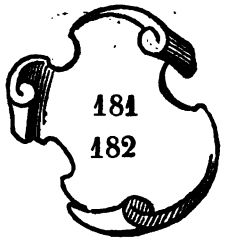
201 202

204 203 204

205 206 205

208 207 208

Imp. Delâtre, Paris.



Petite masse d'armes[1] de fer ciselé. Elle est à six ailerons, dont la forme, découpée dans le style gothique, est allégée en profil par une perforation tréflée.

Le manche de cette jolie arme est façonné à pans, ornés de bandes de cuivre jaune incrustées; sa poignée, que domine une rouelle à échancrures, est garnie d'étroites bandelettes de cuir couleur fauve, entrecroisées, par carrés de damier, avec des tresses de chanvre.

Masse d'armes de fer bruni rehaussé d'or. Elle est à sept ailerons; chacun d'eux est renforcé par une double arête venant en pointe vers son angle de saillie; ils sont découpés en contour très-ferme, et séparés entre eux par un étroit espace doré faisant partie du manche, bâton de fer creux, qu'ils terminent, placés en rayonnement autour de son sommet.

La poignée de cette masse d'armes, qui se prolonge jusqu'à un tiers de sa longueur, est orné d'une torsade ciselée.

1. La masse d'armes, *bâton de guerre* ou de tournoi, procède, comme origine, de la primitive massue, la *clava*. On la retrouve, aux temps du moyen âge, empruntant sa forme, par les croisades, à l'Orient. Elle est, à dater de saint Louis, le signe distinctif des sergents d'armes, gardiens de la personne des rois. Depuis, elle est citée fréquemment dans les textes, jusqu'au XVIe siècle, comme arme de mêlée. Vers 1340, Eustache Deschamps parle des masses de Damas; alors leur dimension s'était amoindrie, et l'on citait, comme étant de tailles particulières, les masses des Sarrasins, contemporains de Boucicaut, « à grands massues de cuivre que ils portent en bataille. »

Au XVIe siècle, l'Italie, orientalisée par Venise, fabriqua de très-élégantes masses d'armes ciselées et dorées ou damasquinées; elles se portaient toujours comme, au moyen âge, et comme, en 1799, les Mamelouks la portaient encore, suspendue par une tresse ou cordon à l'arçon de la selle militaire. On la retrouve là dans les ordonnances sur la milice. En 1540, les arquebusiers à cheval avaient réglementairement « la masse à l'arçon. » Les Estradiots ou Albanais, formant une troupe irrégulière équipée à l'orientale, et servant en Europe, portaient également « la masse à l'arçon. »

Grand chanfrein [1] avec *surcol* au *barde de crinière;* il est d'acier *au clair* enrichi de bandes gravées et dorées.

Au centre du frontal, qui porte des oreillettes longues [2], s'élève une pointe aiguë dominant le rebord saillant des œillères.

Les bardes du surcol, articulé en queue d'écrevisse, sont garnies latéralement d'une bordure pendante de fines mailles d'acier et de cuivre, découpée par dentelures en pointe de triangle.

1. Le mot chanfrein est formé, selon Ménage, des mots latins *camus* et *frenum*. La coutume de barder les chevaux de guerre remonte à l'antiquité; au temps de Xénophon, ils étaient déjà tout caparaçonnés, et, comme pièces principales de leur harnais militaire, ils avaient le chanfrein et le surcol. « Le fer couvre leur front superbe, » dit Claudien en parlant des chevaux des Parthes.

On mit, durant le moyen âge, et surtout vers sa fin, un grand luxe dans la décoration du chanfrein de parement; on l'ornait parfois de velours, d'orfévrerie, de pierreries, de *plumails à papillotes de joaillerie,* ou bien encore d'émail et de dorure. » « Chanfrein doré à deux testes de léopards de l'œuvre de Limoges. » (Du Cange.) Non-seulement du XIVe siècle jusqu'à la fin du XVIe, le chanfrein fut paré le plus somptueusement possible, valant jusqu'à quinze mille écus d'or; mais encore, et plus particulièrement en Italie que partout ailleurs, on décorait aussi avec beaucoup de luxe les autres parties du caparaçon. En 1450 le cavalier portait, peintes et brodées sur ses harnais, les devises ou les couleurs de sa dame. (Martial d'Auvergne, *Arrêts d'amour.*) Vasari, dans son *Histoire des peintres,* rapporte que Lazzaro Vasari peignit, pour Nicolo Piccinino et pour ses capitaines et ses soldats, des caparaçons de chevaux, et le Francia fit également de ces peintures pour le duc d'Urbin. Aux artisans, aux peintres de la fin du XVe siècle succédèrent, dans le parement des harnais, les armuriers italiens, allemands et espagnols; les Philippo Negralo, les Gamberti, les Colmann, qui vivaient au temps de la renaissance. Dès lors l'armure du cavalier et celle du cheval ne forment plus qu'un même ensemble, un même harnais, compris dans une même pensée décorative, et l'œuvre dessinée par un maître artiste devient l'œuvre ciselée ou damasquinée par un maître artisan.

2. Certains chanfreins n'ont que des demi-oreillettes. Cette diminution vient de ce que, selon la mode italienne vers 1480, on coupait à demi-longueur les oreilles des *chevaux d'armes, ferrants ou chevaux de lance.* L'usage du chanfrein se retrouve encore en Italie vers 1590.

Muserolle de cheval[1] ; elle est formée de branches forgées à claire-voie, très-finement ciselées en fer bruni, dont les séparations sont ornées d'entrelacs à pointes tréflées.

Sur la barre verticale qui sépare les ouvertures des naseaux se trouve, fixée par une rivure, une sorte de salamandre façonnée et ciselée en ronde bosse; plus haut, sous le bandeau d'ouverture où serpente une tige à fleurons, on voit, en chiffres découpés sur fond à jour, la date 1564.

Grande muserolle de cheval; son ensemble se compose d'une disposition en corbeille à claire-voie, de délicates branches forgées et très-finement ciselées, à rosaces et à guillochis.

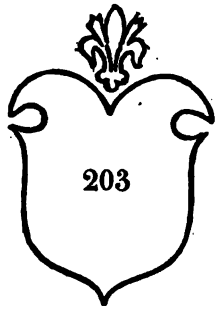
Cet ensemble est bordé, à sa partie supérieure, par des bandeaux étagés, entre lesquels se lisent, découpés sur le fond ajouré, ces mots : « Salomonev Rehtegot Unghiltse ingebot, » et plus bas la date 1557.

1. La muserolle de fer ouvré, ajoutée parfois au harnachement des chevaux de pro menade, s'ajustait contre les bossettes du mors par trois courroies bouclées remontant au sommet de la *testière*. (Voir les gravures de Jost Amman dans son Livre des figures artistiques et scientifiques pour la cavalerie, 1584.) (Artliche und Kunstreiche, etc.)

Au XVIe siècle, époque où l'usage de ce genre de muserolle semble s'être développé, surtout en Allemagne, on en fabriquait de très-finement travaillées; leur façon concernait spécialement les cormiers ou faiseurs d'éperons. Dans une gravure de Jost Amman, de l'année 1570 environ, représentant un éperonnier à l'œuvre dans sa boutique, on voit auprès de lui, entre autres pièces terminées et exposées en vente, telles que mors, étriers, éperons, etc., une muserolle enrichie d'ornements à jour.

Quelquefois cet objet, tout de parement, portait, découpées sur le fond à jour du bandeau d'ouverture, des lettres dont l'enchaînement ne présente aucun sens. Une observation de M. J. Hewitt dans son livre *Ancient armour*, explique que ces semblants de mots sont formés des premières lettres de chacun de ceux qui composaient certaines devises chevaleresques. Ainsi pour celle du duc de Saxe (1524) : « Verbum Domini manet in æternum », il vérifie qu'elle est dans cette abréviation (V. D. M. I. Æ.), et il en donne la preuve par ces mêmes lettres brodées sur les manches des gardes du même duc de Saxe.

L'emploi de la muserolle en fer ciselé semble avoir totalement disparu vers 1630.



Petite selle de *palefroy;* elle est en bois très-léger, incrusté de placages d'ivoire gravés à personnages, entremêlés de masques grotesques et de grands rinceaux rehaussés de couleur dans les fonds [1].

Cette selle, par la légèreté de sa forme et par sa petite proportion, semble avoir été destinée bien plutôt à parer la monture d'un ecclésiastique que celle d'un homme d'armes.

1. Ce genre de selle, façonnée de bois et d'ivoire, est cité dans le livre du moine Théophile (XIe siècle), ch. XXII, *de Sellis equestribus,* etc. Dans ce chapitre il nomme « les selles de cheval qui se sculptent et ne doivent se couvrir de cuir ni d'étoffe. » Plus bas il explique la manière dont on les décorait avec le poinçon, le compas et la règle. « Mesurez, ajoute le texte, et disposez votre travail, c'est-à-dire les images, animaux, oiseaux, feuillages ou tout ce que vous voudrez y dessiner. »

Parfois ces mêmes selles de bois, après avoir été bien terminées et polies, étaient décorées de peintures, de devises ou d'emblèmes. Jean de Garlande, qui vivait durant la seconde moitié du XIe siècle, parle de ces selles peintes « *sellas pictas.* »

Dans le livre des *Métiers* d'Étienne Boileau (XIIIe siècle), registre où les selliers et les peintres sont confondus ensemble, on trouve cette désignation, des selles en bois probablement « séles vernissiees, fête pour templier ou pour gens de religion ou séles qui demeurent fustines vernissiees. »

Si ce genre de selle fut propre aux gens d'église pendant le moyen âge, il semble aussi, au XIVe et au XVe siècle, avoir été quelquefois adopté par la noblesse de guerre, pour les chevaux de promenade, dans les vieux textes anglais. Depuis 1340, on trouve citées des selles en rouelles d'ivoire : une selle d'ivoire ornée de peinture est à la Tour de Londres.

« Deux selles entaillées et bordées d'or, faites à ymages. » (Ducs de Bourgogne, marquis de Laborde.)

La mode des selles ornées ayant continué jusqu'au XVIe siècle, le goût fastueux de la renaissance prodigua pour les décorer un luxe tout nouveau. Ce luxe motiva l'importance qu'eurent alors dans les arts les selliers : à Bologne et à Florence, ils firent partie de la compagnie ou corporation des peintres (Lanzi). A Paris, au XVe siècle, les selliers tenaient leurs boutiques rue Saint-Denis. (Guillebert, de Metz.)

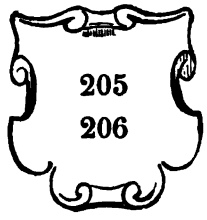
Paire d'étriers de bronze doré : leurs branches plates, surmontées d'un coulant d'étrivières orné d'une coquille ciselée, s'élargissent vers le bas, y rejoignant la *planche* ou palette ovale traversée par trois petites barres distancées et découpées en balustre.

Ces étriers, quelque peu moresques dans leur forme, sont façonnés à cinq nervures verticales tendant à diverger en plis d'éventail, et séparées entre elles par une petite échancrure, enrichie de fleurons grimpants[1].

1. Les étriers sont cités par le moine Théophile (milieu du XIe siècle) dans cette périphrase : « *Corrigiis ascensoriis sellæ,* » qui se trouve en son livre *Diversarum artium,* etc. On voit dans la tapisserie de Bayeux, qui date de 1066, que l'usage des étriers, alors très-adopté, ne l'est cependant pas encore généralement, quelques cavaliers de cette tapisserie n'étant pas pourvus de cette pièce du harnais.

Vers la fin du moyen âge, l'étrier, d'abord appelé *estrius, estrieu,* puis *estrief,* mots également dérivés du latin *strapa,* subit différents changements dans sa forme. Il semble, vers 1460, plus que jamais sous l'influence des modes orientales, élargir encore plus à la moresque les bandes cintrées qui forment ses faces. On montait à cheval, aux XIIIe et XIVe siècles, avec des étriers si courts, dit M. de Laborde dans son *Glossaire,* que « les montoirs étaient nécessaires, comme ils le sont aujourd'hui en Orient, pour se mettre en selle. » « Les étriers furent de bonne heure très-ornés et très-volumineux. » Avec la renaissance, ils s'enrichirent de tout le luxe prodigué dans l'ornementation des armures ; les artisans-artistes ciselèrent toutes sortes d'élégants entrelacs mêlés à des figures, à des mascarons, à des rinceaux à l'antique, sur les étriers ; on les portait souvent, en Italie, attachés très-court à la genette (c'est-à-dire à la turque), et c'était coutume encore en 1686, pour les muguets de Madrid, d'avoir ainsi leurs étriers à la promenade, « ce qui, dit le sieur Gaillet (*Art de monter à cheval*), serait une imperfection aux cavaliers français, mais qui passe pour une galanterie et pour une adresse parmi les cavaliers espagnols, qui vont à la genette montant au cours devant les dames. »

Dans le livre *Di Pirr' Antonio Ferraro,* il est question d'un genre d'étrier à éperons appelé, en italien, vers 1577, *staffa a molinello* (étrier à molette). A cette même époque, l'écuyer en promenade suspendait à l'arçon de sa selle, dans un petit sac, une seconde paire d'étriers de rechange, destinés à remplacer ceux que nous venons de citer en dernier, et qui, armés d'éperons, n'étaient employés que comme dressage des chevaux de parade.



Parties d'arçonnières de devant d'une selle de parement. Ces deux pièces, d'un travail très-remarquable, sont en acier finement ciselé et damasquiné d'or. Elles sont, chacune, ornées d'une figure allégorique repoussée dans le fer en relief ferme. Les nus de ces figures ont été ménagés en acier uni argenté; leurs vêtements et armes sont enrichis d'arabesques et de dessins variés très-finement damasquinés d'or. L'une de ces deux figures est une femme casquée et vêtue à l'antique, tenant une palme et montrant du doigt le ciel. L'autre figure couronnée représente sans doute le saint roi David.

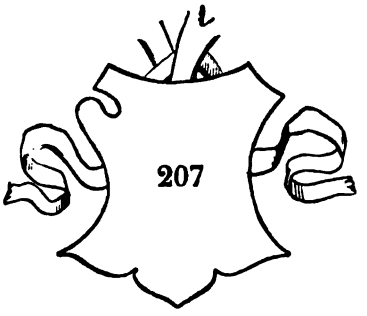
Garniture d'arçon ou trousquin [1] d'une selle de parement; cette pièce, en fer repoussé, est enrichie de sujets de cavalerie, d'un très beau dessin, ciselés avec beaucoup d'art et damasquinés d'or.

1. Les arçonnières, mot dérivé de *arco*, selon Saumaise, sont la partie qui s'élevait à l'orientale devant et derrière la selle des chevaux, surtout des chevaux de guerre, durant le moyen âge et jusqu'au XVIIe siècle.

Ces pièces, offrant à l'ornementation des surfaces assez grandes, furent, très-anciennement, enrichies d'or, de marqueterie d'ivoire ou de peintures.

Pierre de Blois (XIIIe siècle) parle de combats de cavalerie peints sur des arçonnières. Le marquis de Laborde (dans son Glossaire) dit que, des peintures brillantes qui décoraient les arçonnières avant le temps de la chevalerie dérivent probablement les peintures d'armoiries.

A l'époque de la Renaissance les arçons furent ornés avec tout le luxe adopté pour l'ornementation des armures; ils furent, comme elles, enrichis de sujets à personnages ou de rinceaux gravés ou repoussés sur fer, puis ciselés et quelquefois damasquinés, mais le plus souvent dorés. Aux arçons s'attachaient la masse ou la hache d'armes, et parfois une seconde épée doublant celle qui se portait au côté. A dater de l'époque du développement de l'arquebuserie, l'escopette ou le pistolet se portèrent, dans leur étui respectif, attachés à l'arçon de la selle de guerre.



Grand mors de cheval, ce mors est italien et du genre de ceux qui se disaient, vers 1570, *di stile bastardo* [1]. Un dessin du livre manuscrit de Pirro Antonio Ferraro indique la forme de ce mors.

Il est d'acier en blanc, façonné très-finement à la forge et enrichi d'ornements ciselés à jour dans les parties aplaties qui en garnissent les côtés.

Ses deux longues branches ou *gardes*, d'une forme très-élégante, sont *à la mantouane*, et son *imboccatura* (embouchure), compliquée d'un canon [2], à jouettes, est à la genette [3].

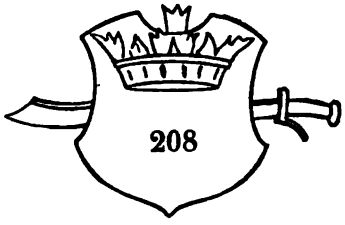
1. « De style bâtard, parce qu'il réunit à des branches *à la mantouane* une embouchure *à la genette*. » (Giovani-Battista Ferraro, écuyer napolitain. 1577.)

2. Canon, pièce de métal qui tient aux branches et dont le vide donne la liberté à la langue. « Genette mo*rds* à la turque ou plutôt à l'espagnol, mo*rds* dont la gourmette est d'une pièce et faite comme un grand anneau, mis et arrêté au haut de la liberté de langue. » (*Les Arts de l'homme d'épée*, par le sieur Guillet. La Haye 1686.)

3. « Cette embouchure est essentiellement propre aux chevaux lourds qui s'abandonnent et s'appuient sur la main. » (*Disegni universali di freni antichi e moderni*, etc., par Pirro Antonio Ferraro, Napolitain, écuyer du roi Philippe II.) Voir Cavallo Frenato di Pirro Antonio Ferraro (Bernardino), fils de Ferraro (Pirro Antonio).

Les chevaux, vers la fin du XVIe siècle, se harnachaient de façons très-variées. Giovani-Battista Ferraro, nommé plus haut, énumérant les devoirs d'un maître d'écurie, dit : « Il doit savoir garnir un cheval de tout point avec grande élégance (*attillatura*), soit à la stradiote, soit à la genette, ou bien à la guerrière, et savoir faire toutes sortes de queues pour pouvoir bien commander, garnir les chevaux pour les journées quelconques de mascarades, de joutes et de tournois avec toutes sortes de garnitures, avec leur *girilli*, leurs panaches, et dans les guerres encore, les armer de leurs bardes ou autres sortes d'armures, etc.

Les mors, les étriers et les muserolles des chevaux étaient, au XVIe siècle, fabriqués par les éperonniers : ainsi le montre une gravure de Jost Amman, représentant un de ces artisans qui travaille dans sa boutique.



Paire d'éperons[1] de fer ciselé, anciennement dorés; leurs branches de talon et leurs bouclons d'attache, où se fixait la garniture de cuir qui passait sur le pied, sont très-finement travaillés à jour.

Ces éperons sont garnis d'une élégante molette mobile à cinq pointes façonnées en forme de pétale de jasmin, séparées entre elles par un tout petit aiguillon.

1. Le mot éperon dérive du grec *péroné,* selon Thiard; et d'après Ménage (lang. franç.) il vient de l'italien *sperone,* qui a été formé de l'allemand *sporn,* dont les Anglais ont fait *spur.*

Une seule pointe ou broche garnissait les premiers éperons. (Voyez M. Beekmann.) L'adjonction à cette broche d'une roue ou molette date, selon Meyrick, de 1220 environ pour l'Angleterre; en Allemagne, elle remonte aux Othon. L'éperon en pointe, avant la molette, est presque une arme; il a sa légende : « Li rois (Jean de Brienne) fu moult dolens : lors bati sa feme des esperons, si que l'on dit qu'ele fu morte de ceste bateure. (Guillaume de Tyr, 1220.)

Les longs éperons furent très à la mode au XVe siècle : alors il y en avait à étoile, à rose roulante et à pointe; vers 1420 leur dimension s'accrut à tel point, que parfois ils avaient jusqu'à huit pouces de pique; à cette mode succéda celle des éperons légers à molette en étoile, qui furent portés jusqu'au XVIIIe siècle.

La proportion et la forme de la molette furent très-variables : sous Charles VI il s'en fabriquait de très-grandes, on en portait vers ce temps-là de toute sorte : à l'orientale, à la moresque, à l'espagnole. Les grands éperons de Grenade, ceux d'Aragon et ceux de Turquie furent aussi très à la mode aux XIVe et XVe siècles.

On retrouve les grandes molettes en 1589. Remises au jour par les ligueurs, ces éperons furent appelés, après la bataille de Senlis, *éperons ligués ou zélés,* parce qu'ils avaient donné des ailes aux chevaux des fuyards. (*Satire Ménippée,* p. 28, l. VII.)

Les éperonniers, ou plutôt les cormiers ou lormiers, depuis le XIIIe siècle, fabriquaient également « frains, gourmettes, étriers, *dorés, surargentés, étamés et blancs,* et autres menus ouvrages de fer. » Ces artisans sont, dans l'ordonnance sur l'origine des corps de métiers (Chartres, 1467), nommés avant les armuriers et avec les serruriers. On peut citer, pour la France, comme principaux fabricants d'éperons, Olivier l'esperonneur au XVe siècle et Ripon au XVIe. Les éperons d'ormier, c'est-à-dire dorés (Fauchet), étaient considérés comme expression des droits de la chevalerie et de la noblesse. Les éperons au moyen âge se laçaient en premier avant de mettre les grèves ou autres pièces du harnais. (Antoine de la Salle, 1458.) « Car nous disons que par les esperons on commence soy armer. » (Pantagruel.)

On payait amende pour entrer dans une église avec les éperons.

ÉDOUARD DE BEAUMONT.

FRANS HALS[1]

En 1630, Hals était assurément le plus grand peintre de la Hollande. Il avait quarante-cinq ans, la pleine virilité. Les artistes de la première heure après l'affranchissement politique et religieux de la Hollande, Michiel Mierevelt, Paulus Moreelse, Jan van Ravesteyn, etc., étaient plus vieux que lui. Mierevelt avait soixante-trois ans, et il allait bientôt mourir.

Van der Helst n'était encore qu'un écolier, et il ne devait marquer que vers le milieu du siècle, avec toute la pléiade qui allait se former autour de Rembrandt.

Un seul artiste, Theodor de Keyser, pouvait presque rivaliser avec Hals. Theodor de Keyser est un excellent peintre, à peine connu en

1. Voir la livraison du 1er mars 1868.

Depuis la publication de notre premier article, M. van der Willigen a bien voulu nous adresser quelques explications nouvelles sur les portraits van Berensteyn : le portrait d'homme est parfaitement daté 1629. Les portraits de la femme et de la jeune fille ne sont pas signés. Le béguinage van Berensteyn ne fut fondé qu'en 1688, par suite du testament de Nicolas van Berensteyn, qui était mort le 5 mars 1684. Ces belles peintures n'ont donc pas été faites pour la *Hofje*, mais elles ont dû y venir de la succession de N. van Berensteyn.

Outre les trois portraits que j'ai signalés de W. van Heythuizen, Hals en a peint encore un quatrième qui a passé à la vente de Mme veuve Oosten de Bruyn, Haarlem, 8 avril 1800, n° 13, p. 2 du Catalogue : « Dans un jardin ou cour (*hof*) est debout W. van Heythuizen, figure entière, de grandeur naturelle, une main posée sur son épée, l'autre main sur la hanche. Magistralement peint par Frans Hals. Hauteur, 7 pieds 5 p. 1/2; largeur, 5 pieds 1/2. Vendu 51 florins. »

En signalant les portraits de petite proportion comme celui de van Heythuyzen, de la galerie Double, et celui de l'historien Pieter Bor, brûlé dans l'incendie du musée de Rotterdam en 1863, j'ai oublié deux autres petits portraits excellents, du musée de Berlin, dont l'un est daté 1627.

France, et que nous essayerons quelque jour de faire mieux connaître. Ses deux grands tableaux d'arquebusiers, conservés à l'hôtel de ville d'Amsterdam, sont datés 1632 et 1633 : dans l'un, seize figures; dans l'autre, vingt-trois; figures entières, de grandeur naturelle. Nous avons de lui un portrait daté 1616, la même année précisément que le premier tableau de Hals avec date certaine. Lui aussi fut également influencé plus tard par Rembrandt, dont le génie transfigura ses précurseurs, même les plus habiles, et jusqu'à son vieux maître Pieter Lastman.

En 1630, Frans Hals avait déjà enfanté son école. Le jeune Brouwer s'était déjà envolé, et en 1630-1631 il se faisait recevoir maître dans la guilde d'Anvers. Le jeune Adrien van Ostade, né à Haarlem[1] (et non à

1. C'est encore le livre de M. van der Willigen qui nous donne de nouveaux renseignements précieux sur les van Ostade.

Dans le registre des mariages de Haarlem est inscrit le premier mariage d'Adrien, le 26 juillet 1638, avec Machtelgen Pietersen, *tous les deux de Haarlem*. Dès 1636, Adrien faisait partie de la guilde des arquebusiers du vieux tir. Dès 1642 il était un des directeurs (*leden*) de la guilde de Saint-Luc.

Sa femme, Machtelgen, mourut quatre ans après le mariage et elle fut enterrée, le 27 septembre 1642, dans la chapelle intérieure de la Grande-Église de Haarlem. Il paraît qu'il contracta un second mariage, puisque le registre des morts du 24 novembre 1666 note l'enterrement d'une femme d'Adrien van Ostade dans le transept (*middelkerk*) de la Grande-Église. En 1657, Adrien demeurait dans la *Koningstraat* (rue du Roi), en 1670 dans la *Ridderstraat* (rue du Chevalier); car il ne se « sauva point de Haarlem en 1662 pour retourner à Lubeck », comme le disent les vieilles biographies; en cette année 1662, il était encore doyen de la guilde des peintres de Haarlem. Il n'a point demeuré à Amsterdam et il n'y est pas mort; il est mort à Haarlem, où il fut enterré dans la Grande-Église, le 2 mai 1685.

Le 3 juillet de la même année, fut faite à Haarlem sa vente mortuaire, plus de 200 peintures de lui, les planches de ses eaux-fortes, une quantité de dessins ou d'estampes par lui et d'autres maîtres, etc. L'année suivante, le mari de sa fille Johanna Maria, Dirk van der Stoel, chirurgien à Haarlem, qui sans doute avait acheté ces cuivres, les revendit, au nombre de cinquante, avec les épreuves qu'on en avait déjà tirées. Huit ans plus tard, en 1694, ils furent encore revendus à Haarlem, avec des tableaux d'Adrien et d'autres « braves maîtres ».

La date de naissance d'Adrien — 1610 — est confirmée par d'anciennes notes sur la guilde de Haarlem et par un dessin que possède M. van der Willigen, avec l'inscription suivante : « *Effigies Adriani a Ostade, Harl. Bat^vi, pictoris celeberrimi, à se ipso ad vivum depicta, nati a. D^ni 1610 et denati a. D^ni 1685.* »

M. van der Willigen possède aussi le portrait d'Isaac van Ostade avec cette inscription, qui constate également qu'Isaac est né et mort à Haarlem : « *Hæc est effigies Isaci a Ostade, pictoris celeberrimi, ad vivum per fratrem suum Adrianum depicta a Har. Bat., natus A° D^ni 1621 et denatus A° D^ni 1657.* »

Je suppose que M. Vosmaer, de La Haye, a utilisé tous ces documents nouveaux dans la biographie d'Adrien qu'il a publiée récemment en hollandais, sur le modèle des biographies de l'*Histoire des Peintres*, de la librairie Renouard.

Lubeck), savait déjà son métier, comme le prouvent ses premiers tableaux, par exemple la *Dispute au cabaret*, du musée de Strasbourg, avec une signature en toutes lettres et la date 1633. Dirk van Delen a daté de 1629 un de ses chefs-d'œuvre où son ami et condisciple Anton Palamedes a fait les figures, *Intérieur d'un salon hollandais*, de la collection de M. Double. Tous deux étaient déjà des maîtres accomplis.

Je crois bien que Pieter Potter, le père de Paulus[1], doit aussi avoir travaillé chez Hals. J'ai de lui un tableau signé et daté 1635, un gentilhomme debout, chapeau à plumes, pourpoint en buffle, bottes molles, qui procède absolument de Hals, et que l'on prend pour un Palamedes ou un Jan le Ducq; car c'est assurément ce Pieter Potter, et non son fils Paulus, comme le croyaient à tort les anciens biographes, qui fut le maître de Jan le Ducq : cette rectification est déjà acceptée par le catalogue du musée d'Amsterdam.

Durant cette première période, tous les élèves de Hals ont adopté sa couleur dans une gamme mélangée de jaune et de vert, du safran à l'olive, ou du chamois au bronze : Adrien van Ostade et Brouwer, aussi bien qu'Anton Palamedes. C'est même à cela qu'on peut, sans voir la date d'un tableau d'Adrien van Ostade, reconnaître sa première manière. Plus tard, lui et les autres, tous, comme leur maître, tourneront au brun rembranesque, dans les tons roux dorés.

De 1630 jusqu'à 1640, nous pouvons suivre Hals, année par année, dans des œuvres avec date certaine. J'en citerai quelques-unes, comme des jalons, le long de sa carrière.

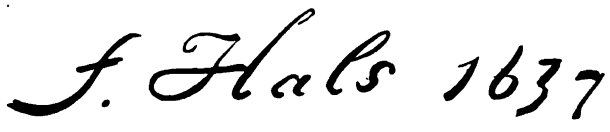
Il paraît que le musée de Bordeaux possède un Hals (n° 199 du catalogue), portrait d'homme, daté 1632 et signé *Franz Haals pinxit*, suivant notre ami Paul Mantz, qui s'y connaît. Bien que j'aie visité plusieurs fois le musée de Bordeaux, je n'ai jamais vu ce portrait, mais je m'inscris en faux contre la signature : le prénom ne peut pas être écrit avec un *z*, et surtout le nom ne peut pas être écrit avec deux *a*, quelles qu'aient été souvent les variations orthographiques chez les Hollandais et les Flamands : Hals est un substantif de la langue usuelle qui signifie

1. Voir sur Paulus Potter, sur sa famille et sur son époque, une monographie très-détaillée par M. van Westrheene, à qui l'on doit déjà une *Étude sur Jan Steen*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1867.

cou, de même que Brouwer veut dire *brasseur*, Backer *boulanger*, Steen *pierre*, etc.; tout comme nous avons en français les noms Boucher, Delacroix, Delaroche, Dupré, etc. Hals d'ailleurs n'a jamais eu l'habitude de signer en toutes lettres son nom et son prénom; il se contente, même sur ses grands chefs-d'œuvre, du monogramme :

l'F de Frans formé sur le premier jambage de l'H; monogramme qu'un de ses fils, Frans le jeune ou Frans*zoon* (fils de Frans), imita en redoublant l'F sur le second jambage de l'H, soit

Deux ou trois fois seulement j'ai rencontré le nom entier, par exemple sur un sujet un peu décoratif, que les Hollandais et les Anglais appellent *Welkome* ou *Welcome!* la bienvenue, soyez le bienvenu! Une grande peinture que j'ai vue en Hollande et qui vient de passer en vente à Paris, représentant un personnage debout, le chapeau à la main, dans l'attitude d'accueillir des visiteurs, est signée



La signature semble authentique, et le tableau semble original.

De 1633 nous avons un grand chef-d'œuvre, conservé au musée de Haarlem (n° 49), *Assemblée des officiers du Cluveniers doelen* (le tir de Saint-Adrien) : quatorze figures, de grandeur naturelle; le colonel Johan Claaszoon Loo, trois capitaines, trois lieutenants, dont le peintre Hendrik Pot, deux porte-enseigne et cinq sergents. Toile haute de plus de 2 mètres et large de 3 mètres 32 centim. A classer, comme toute la série du même musée, en tête des productions les plus grandioses de l'école hollandaise.

En 1634, à une loterie dont M. van der Willigen donne le programme, paraissent trois tableaux de Frans Hals; deux têtes d'homme et une *Vanitas*, ce sujet auquel convient la dénomination française de

« nature morte » : une tête de mort, avec divers emblèmes des vanités de la vie; Rembrandt aussi a fait des *Vanitates*. A la même loterie on trouve des tableaux de H. Goltzius, de Pieter de Grebber, de W. C. Heda, de van Goyen, de Pieter Molyn, de Saftleeven, de Salomon van Ruisdael, d'Adrien van Ostade, et quinze tableaux de Dirk Hals.

Chez M. de Clercq, à Amsterdam, sont conservés deux portraits de famille, Lucas de Clercq et sa femme, signés et datés 1636; figures de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux.

1637! le grand chef-d'œuvre de l'hôtel de ville d'Amsterdam, autrefois dans la grande salle du conseil de guerre à l'ancien *stadhuis*, sur la place du Dam : treize figures en pied. A mon avis, c'est, après la *Ronde de nuit*, le tableau le plus étonnant de l'école hollandaise, supérieur au fameux *Banquet des arquebusiers*, de van der Helst, et à toutes les compositions analogues par les peintres des corporations civiques, tels que Ravesteyn, de Keyser, Ferdinand Bol, Govert Flinck et autres.

En 1638, nous avons deux portraits du musée de Francfort, l'homme et la femme, demi-figures, dans un ovale. Le même musée possède aussi un portrait de femme assise, qui fait penser aux portraits de Rembrandt.

Vers cette époque, il est visible que Rembrandt tourmente Frans Hals. Le portrait de vieille femme au musée van der Hoop (*Ætatis suæ* 64, *A°* 1639) est aussi beau qu'un Rembrandt : vêtue de noir, avec une large fraise blanche, elle est assise dans un fauteuil, presque de face. De la main droite elle tient un livre à fermoir d'argent; la main gauche, admirable, est appuyée sur le bras du fauteuil.

De la même année 1639 est daté le plus grand *schutterstuk* du musée de Haarlem (4 mètres 10 centim.), les *Officiers et sous-officiers du tir de Saint-George* (*Saint-Joris doelen*) : dix-neuf figures de grandeur naturelle, vues jusqu'au-dessous des genoux; le colonel Johan van Loo, le *fiscal* ou caissier, trois capitaines, quatre lieutenants, quatre porte-drapeau, cinq sergents, et le peintre lui-même, qui était de la compagnie; il s'est placé le deuxième à gauche vers le sommet des groupes. « Une maestria incomparable, un dessin accusé, solide, grandiose et libre, comme dans le Tintoret, à qui on a souvent envie de comparer Frans Hals. Il connaît la peinture de Rembrandt alors, et cette concurrence sans doute l'a poussé à une couleur plus profonde, à une expression plus intime des physionomies, à un effet plus harmonieux et plus tranquille, tout en conservant la brusquerie énergique de l'exécution[1]. »

1. *Musées de la Hollande*, t. II, p. 122.

Pourquoi donc ces assemblées de francs-tireurs hollandais ne seraient-elles pas du « grand art » aussi bien que les banquets de personnages en costume vénitien, représentations fantaisistes des *Noces de Cana* ou du *Repas chez Simon le pharisien?* On n'a jamais pu le savoir. Si ce Hals du musée de Haarlem et celui de l'hôtel de ville d'Amsterdam étaient au Louvre, dans le Salon carré, pour affronter les deux grands chefs-d'œuvre de Paul Véronèse, peut-être que la critique française daignerait enfin admettre les maîtres hollandais à la même hauteur que les artistes italiens. Et si la *Ronde de nuit* était là! En conscience, ces prédilections exclusives, qui reposent sur la prétendue noblesse des sujets, ne signifient rien. Que le Panthéon artiste soit librement ouvert à tous les génies!

Ces tableaux hollandais représentant la vie contemporaine des artistes font songer aussi très-naturellement à l'art de notre époque, qui se laisse dire que seul le passé prête à l'inspiration, que les mythologies païenne et chrétienne ou les vieilles histoires offrent seules des sujets dignes de la grande peinture. D'abord, ce qui est aujourd'hui sera de l'histoire demain : le *Congrès de Münster*, peint par Terburg au moment même, n'est-ce pas un tableau d'histoire maintenant, et bien précieux? La *Bataille d'Austerlitz* peinte par Gros sera plus intéressante pour la postérité que le *Léonidas* de David, que la *Didon* de Guérin, que le *Déluge* de Girodet. Et sans doute le *Naufrage de la Méduse* vaut bien la *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour*. Qui empêche de faire un chef-d'œuvre avec une assemblée de diplomates assis autour d'une table, de même que Rembrandt a fait un chef-d'œuvre avec ses *Syndics* de la corporation des drapiers? avec un orateur à la tribune des députés, un professeur au milieu de la jeunesse; avec une scène des courses, une sortie de l'Opéra, une promenade aux Champs-Élysées; ou simplement avec des hommes qui travaillent à n'importe quoi, des femmes qui s'amusent à n'importe quoi?

Le tableau qui suit chronologiquement le grand tableau des *Officiers du tir Saint-George* au musée de Haarlem et qui porte la date 1641 est encore bien plus rembranesque : il représente cinq *Régents de l'hospice Sainte-Élisabeth*, assis autour d'une table; « véritable prophétie des *Staalmeesters* de Rembrandt, » dit M. Vosmaer dans le *Nederlandsche Spectator*. A partir de cette époque, Hals a gagné comme ampleur d'exécution, comme concentration de l'effet, comme expression sérieuse des caractères; mais peut-être n'a-t-il plus le même sans-façon juvénile et la franche clarté de sa première manière. Au commencement, on peut dire qu'il peignait d'or, — ne dit-on pas parler d'or? — qu'une lumière blonde scintillait partout en paillettes éblouissantes, qu'il éparpillait

même trop la magie de sa couleur, reproche qu'on a raison d'adresser pareillement à Rubens.

Ainsi nous constatons déjà deux périodes ou, si l'on veut, deux manières dans le talent de Frans Hals : il tient d'abord un peu de la méthode flamande, puis il conquiert sa propre originalité, par exemple dans les portraits des van Berensteyn, et surtout dans le portrait de la jeune fille, sa merveille superlative. Il résume alors, très-spontanément et sans aucune recherche, les qualités de Rubens, de van Dyck et de Jordaens, des Vénitiens et de Velazquez. Après quoi il deviendra plus sombre et souvent mystérieux comme Rembrandt, — pour finir, comme Rembrandt, par une violence exagérée, mais admirable, de la touche, des empâtements, de toute l'exécution.

Par une boutade dont on ne connaît pas les motifs, Frans Hals refuse d'acquitter en 1642 sa contribution annuelle à la guilde de Saint-Luc. Mais il paraît cependant qu'il se décida à payer, puisqu'en 1644 on le retrouve inscrit parmi les *vinders* (conseillers?) de la corporation, dont Willem Claas Heda était alors le doyen.

Depuis cette époque 1644 jusqu'à 1662, absence complète de documents écrits sur Frans Hals. Plus rien! ni dans les anciens biographes, ni dans les archives et papiers de Haarlem. Plus rien que des œuvres en grand nombre, mais dont bien peu sont datées.

Hélas! le plus vaillant travail pendant un demi-siècle, tant de chefs-d'œuvre, tant de génie, n'aboutirent chez Hals, comme chez Rembrandt, qu'à la misère, durant une vieillesse où ces grands maîtres semblent oubliés par leurs concitoyens.

Après ses désastres de 1656, Rembrandt disparaît et meurt pauvre, dans un quartier populaire; producteur infatigable néanmoins, et toujours sublime, jusqu'au dernier moment. La *Fiancée juive*, du musée van der Hoop, est encore bien postérieure aux *Syndics*, du musée d'Amsterdam, datés 1661.

De même, le vieux Hals, presque disparu depuis longtemps, reparaît en 1662, — dans le mémorial des comptes de la Ville, qui, « sur sa requête, lui accorde un subside de 50 florins pour cette année 1662, et par provision pour une année une somme de 150 florins à toucher en quatre payements, tous les trois mois. »

Il avait alors soixante-dix-huit ans!

Le 16 janvier 1664, il s'adresse de nouveau à l'administration de la Ville, demandant à obtenir de la tourbe pour se chauffer!... Et le 1er février, une résolution du Conseil porte : « Sur les 200 florins carolus attribués chaque année à Frans Hals, subside courant depuis le 1er octobre 1663, il est entendu que, chaque trimestre, les trésoriers lui donneront 50 florins, tant qu'il vivra. »

Et c'est en cette même année, à l'âge de quatre-vingts ans, que l'indomptable vieillard fait encore ses deux puissantes peintures du musée de Haarlem, les *Régents* et les *Régentes de l'hospice des vieux hommes* (*oude mannen huis*), datés 1664, sur des toiles larges de 2 mètres et demi. Je ne connais pas de tableaux exécutés avec une pareille fougue, ni dans l'œuvre de Hals lui-même, ni dans l'œuvre de Rembrandt, ni dans l'œuvre de Rubens, ni dans l'œuvre du Greco ou de n'importe quel brosseur des plus enragés. Les figures, de grandeur naturelle, modelées par des touches larges et flamboyantes, saillissent en relief hors des cadres. C'est superbe et presque effrayant. J'ai idée que le vieux lion, vaincu par l'indigence, était dès lors retiré — emprisonné — dans ce refuge des vieillards, et que c'est là qu'il mourut deux ans plus tard. Les documents écrits ne le disent pas; on lit seulement dans le registre des morts de Haarlem que, « le 2 septembre 1666, une fosse fut ouverte pour M. Frans Hals, dans le chœur (n° 56) de la Grande-Église (*Groote Kerck*). » Enterré le 2 septembre, la date précise du jour de sa mort peut être celle que donne Houbraken, le 29 août 1666.

Il y avait dix ans que son frère Dirk était mort.

Mais ses fils et ses filles qui vivaient, comment laissèrent-ils sans secours leur glorieux père? C'est inexplicable, et inexpliqué jusqu'ici. Et comment laissèrent-ils aussi dans le dénûment leur mère, la veuve de Frans, cette Lysbeth Reynier, que nous avons vue si fraîche et si galante dans le portrait du musée d'Amsterdam? La pauvre vieille survécut encore au moins une dizaine d'années, et dans les comptes de la Ville, 26 juillet 1675, on lit : « Sur l'instance réitérée de la veuve de Frans Hals, arrivée à un grand âge et tombée dans la misère, il lui est accordé par provision, chaque semaine, sur l'argent des pauvres, 14 stuivers! » Le stuiver est une division du florin, laquelle équivaut à un décime. Environ 6 fr. par mois à la veuve de Hals! C'est lamentable!

M. van der Willigen n'a pas pu découvrir encore l'acte mortuaire de Lysbeth. Mais « ce n'est pas étonnant, dit-il : comme elle était très-pauvre, peut-être aura-t-elle été recueillie dans quelque établissement charitable, ou peut-être sera-t-elle morte dans quelque hameau voisin

d'Amsterdam, ou dans un hôpital, — abandonnée et oubliée. Sur le registre des morts, on ne trouve souvent que cette simple mention : une mort à l'hôpital, une mort à Kamp, une mort au refuge van Heythuyzen, etc., sans nom de famille, quelquefois seulement avec la mention de l'âge, etc. »

Parmi les peintres illustres, Frans Hals est, après le Titien, un de ceux qui ont vécu le plus longtemps. Crayer est mort à quatre-vingt-sept ans; Jordaens à quatre-vingt-cinq ans; Claude Lorrain à quatre-vingt-deux ans. Et comme Hals fut un des plus braves praticiens de toutes les écoles, pensez quel doit être le nombre de ses tableaux.

Tout en étudiant l'œuvre de Rembrandt et de son école dans presque toutes les galeries de l'Europe (sauf encore l'Ermitage de Saint-Pétersbourg), j'ai toujours en même temps recueilli des notes assez complètes sur certains maîtres hollandais que j'aime particulièrement : van der Meer de Delft, bien entendu, Pieter de Hooch, Metsu, Jan Steen, les Cuyp, Hobbema et les Ruisdael, etc. Frans Hals est de ceux-là, et je serais à peu près en mesure de faire le catalogue de son œuvre dans la forme des précieux catalogues publiés par John Smith.

Nous nous contenterons d'indiquer ici sommairement les musées et collections qui contiennent des œuvres de Hals, outre celles déjà signalées dans le cours de cette notice.

Après le musée de Haarlem, la *Hofje* des Berensteyn et la *Hofje* van Heythuyzen, après le nouvel hôtel de ville d'Amsterdam, le musée d'Amsterdam et le musée van der Hoop, après le musée de Rotterdam, qui depuis son incendie a conquis un grand beau portrait de vieil homme, il faut encore voir en Hollande les deux portraits appartenant à M. van der Willigen, dont l'un représente le peintre Vincent Laurens van der Winne, disciple chéri de Hals; il est connu par tradition que ce portrait a été peint en une heure. Il a été gravé en manière noire par Cornelis van Noorde. Il faut voir deux beaux portraits de famille chez le baron X., à La Haye; un portrait d'homme, signé et daté 1663, chez M. Goldsmith, de La Haye, ainsi qu'un exemplaire, avec figures de grandeur naturelle, du *Rommelpotspeler* (ou joueur de pot bourdonnant, couvert d'une vessie), ce sujet que Hals a répété plusieurs fois, qui a été gravé par Hubert et reproduit sur bois dans l'*Histoire des Peintres*; à la belle vente Hendrik

van der Vugt, Amsterdam 1745, un de ces *Rommelpotspeler* fut vendu un assez haut prix pour l'époque, 55 florins; nous en trouverons un autre exemplaire, également de grandeur naturelle, chez le comte Mniszech, à Paris. Les fils de Hals ont aussi laissé des répétitions de ce fameux *Rommelpotspeler*. Il faut voir dans la belle collection de M. Dupper, à Dordrecht, un jeune homme costumé en Folie et qui paraît être le portrait de Brouwer. Il y a aussi chez M. S. Altman, à Amsterdam, un *Fou* qui a été exposé à *Arti et amicitiæ* en 1867. Est-ce le *Fou de carnaval*, n° 112 de l'inventaire de Gerrit Uilenburg, parent de Saskia, la femme de Rembrandt, en 1675? ou le *Fou tenant une marotte* qui a passé dans le cabinet du comte de Vence? A cette exposition d'*Arti*, il y avait encore quelques autres Hals, dont un signé en toutes lettres, avec la date 1623, appartenant à la douairière Copes van Hasselt, de Haarlem. Je n'ai pas souvenir que les superbes galeries van Loon et Six van Hillegom, à Amsterdam, ni celle du baron Steengracht, à La Haye, les plus riches de la Hollande, contiennent de peintures par Frans Hals.

En Belgique, peu de Hals. Rien aux musées de Bruxelles et d'Anvers. A la galerie d'Arenberg, un homme vu à mi-corps, de grandeur naturelle; longue barbe, des cheveux assez mal peignés. Dans sa main gauche, il tient précieusement un magnifique pot en grès, à anse de métal; il ne ferait pas bon de chercher à le lui enlever. De sa main droite, il vient d'ôter son chapeau à larges bords, et il a l'air de vous dire, regardant bien en face : — A votre santé! Dans la collection de M. Cremer, à Bruxelles, un grand portrait d'homme, chapeau à larges bords, costume noir, et une autre peinture très-curieuse où Abraham van Beijeren a fait des poissons près d'une figure par Hals. Hals aurait donc parfois accepté comme collaborateur le plus grand *poissonnier* de l'école hollandaise, van Beijeren? D'après les *Catalogues de ventes*, par Gerard Hoet, il paraîtrait que Hals aurait même eu aussi pour collaborateur le plus grand *animalier* de l'école flamande, avec Snyders, maître Jan Fyt; car à la vente du peintre J. Sieberechts, Anvers, 1754 (t. III, p. 94), est catalogué « *un Mangeur de bouillie* (*een Pap-eeter*) avec un chat près de lui, la figure par Hals, le *chat par Fyt;* 18 fl. 10 st. » Cette collaboration avec Jan Fyt, d'Anvers, est peut-être bien hasardée : nous y croirons quand nous aurons vu le chat.

En Angleterre, point de Hals à la National Gallery, ni à Dublin, ni, je pense, à Edinburgh. Il n'y en avait point à l'exhibition de Manchester. Il n'y en a point dans les collections particulières les plus riches, telles que celles du marquis de Westminster, de lord Sutherland, de lord Wellington, de lord Ashburton, de lord Overstone, de lady Peel, de Sir Thomas

Baring, etc. Les Anglais ont oublié de se passionner pour ce peintre si gentlemanesque et de l'accaparer. Peut-être y songent-ils maintenant, depuis les ventes Pourtalès et van Brienen. Dans la galerie de Buckingham Palace, on trouve cependant un très-beau portrait d'homme, la main droite sur la hanche, la main gauche tenant des gants.

Rien au musée de Madrid, ni en Espagne, dans ce pays de Velazquez avec qui Frans Hals a tant d'analogies.

Au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, cinq portraits, dont un, provenant de Walpole, passe pour le portrait de Frans lui-même [1]. M. Waagen, dans son livre sur l'Ermitage, les vante tous avec un vif enthousiasme, surtout le portrait d'un amiral où l'on aperçoit par une fenêtre la mer.

En Allemagne, quoique les Hals ne soient pas rares, il paraît qu'on ne les connaît pas très-bien, du moins à Vienne; car, dans la splendide galerie Lichtenstein, un de ses plus beaux portraits et des plus importants est attribué à van der Helst! Gentilhomme debout, le poing gauche sur la hanche, la main droite sur le pommeau de l'épée piquée en terre. Il a un chapeau à larges bords, une grande collerette molle rabattue, de hautes manchettes relevées avec guipures, pourpoint noir, petit manteau, des hauts-de-chausses en soie noire travaillée, des bas et des souliers noirs. Pour fond, un rideau violâtre et, à gauche, une percée sur un parc. Par terre, des branches de roses éparses. Oh! le galant guerrier! C'est fier et magnifique.

Bien plus, au musée même de Vienne, un portrait de jeune homme en manteau noir, demi-figure de grandeur naturelle, catalogué David Teniers le jeune (pag. 97 du catalogue), doit aussi être restitué à Frans Hals. C'est le seul Hals que possède le Belvédère.

1. A la vente du comte Despinoy, Versailles 1850, le catalogue (n° 293) enregistre « un portrait de Hals par lui-même, en buste, assis devant son chevalet, avec sa palette, ses pinceaux et son appui-main. » Cette même peinture, je crois, a reparu assez récemment chez M. Mündler : l'homme est très-jeune, sans barbe, environ vingt ans; grand chapeau noir à bords retroussés, collerette molle tombante, costume noir. Hals se serait donc peint vers 1605, dans une manière où l'on a quelque peine à le reconnaître, d'autant que sa première œuvre connue par date certaine est de 1616.

Le portrait que donne Houbraken, reproduit par Weyerman, par Immerzeel et autres, a un chapeau de travers, avec bords assez étroits, de longs cheveux, le nez aquilin et fin. Il rappelle un peu celui du musée d'Amsterdam et celui de l'homme qui pose dans le tableau du Louvre attribué à Craesbeck et qui est, selon moi, de Brouwer peignant son maître Frans Hals. Toujours est-il que les types authentiques du portrait de Hals sont celui du musée d'Amsterdam, celui du grand tableau des *Officiers du tir Saint-George,* au musée de Haarlem (n° 50), et celui peint par van Dyck et gravé par D. Coster.

Au musée de Munich, un grand portrait de famille, large de près de quatre mètres, paraît être un prodige de peinture. « L'arrangement, dit M. Waagen [1], l'expression des têtes, les mains dignes de van Dyck, la finesse du clair-obscur et la spirituelle habileté de la touche constituent un vrai chef-d'œuvre. » Quel malheur que cette peinture superbe soit accrochée tout en haut de l'immense halle centrale du musée et qu'il soit impossible de s'assurer de l'authenticité de l'attribution! Je trouve sur mes notes que le personnage paraît être Snyders, que la peinture est très-rubenesque et qu'elle pourrait aussi bien être de Cornelis de Vos. Ce musée de Munich est presque le seul que je n'aie pas étudié avec toutes facilités et à ma complète satisfaction. J'ai décroché les tableaux ou dressé des échelles au musée d'Amsterdam avec M. Dubourcq, à la National Gallery de Londres avec Sir Charles Eastlake, au musée de Madrid avec MM. de Madrazo, au musée de Dresde avec M. Julius Hübner, etc.; mais au musée de Munich, pareil en cela au musée du Louvre, les savants directeurs tiennent toutes choses parfaitement bien comme ils les ont faites, et tout concours étranger à leur omnipotence les contrarie. Si ce grand tableau est de Hals, il doit être classé sur le même rang que ses portraits de la famille van Berensteyn.

Un des portraits les plus extraordinaires qu'il y ait de Hals en Allemagne est celui du musée de Brunswick, M. de Reuter (?), dit le catalogue. Debout, de face, la main droite appuyée sur le coin d'une table, la main gauche contre la hanche, près de la poignée de l'épée. De longs cheveux gris bouffent sous une calotte noire. Col rabattu et manchettes, garnis de guipures. Pourpoint, haut-de-chausses et manteau en soie noire. Bottes à chaudron, avec garnitures de dentelles. Au baudrier est attaché un médaillon avec une tête couronnée, des lettres en exergue et peut-être une date à déchiffrer. Beaucoup de noblesse dans la pose. La tête sérieuse est d'une dignité très-caractérisée. Le costume, richissime, est exécuté avec l'ampleur de Velazquez [2].

Au musée de Dresde, il y a trois portraits d'homme par Hals; au musée de Gotha, un portrait d'homme et un portrait de femme; au musée de Cassel, sept tableaux, entre autres les *Petits Musiciens*, gravés en tête de notre premier article; un petit garçon qui rit, tenant dans sa main une cruche; un beau portrait d'homme, le chapeau sur la tête; et une

1. *Manuel de l'histoire de la peinture*, t. II, p. 301.

2. Ce chef-d'œuvre vient d'être gravé à l'eau-forte par un artiste bien connu en Allemagne, M. Unger. La *Gazette* espérait le publier avec cet article. Le tirage n'étant pas arrivé en temps utile, l'eau-forte de M. Unger paraîtra avec un article sur Dirk Hals et les fils de Frans.

très-belle dame, debout, avec cornette, large fraise, manchettes dentelées et costume de soie ouvragée.

Dans la galerie de notre ami M. Barthold Suermondt, à Aix-la-Chapelle, un jeune Chanteur rappelle les *Petits Musiciens* de Cassel : il a une belle toque emplumée et un manteau de pourpre ; sa main bat la mesure : pensez que cette main en l'air est prestement peinte. « La figure s'enlève en lumière sur un fond clair. Vive étude, sabrée de premier coup. Il n'en fait jamais d'autres ! Tous ses coups de brosse marquent, lancés justement et spirituellement où il faut. On dirait que Frans Hals peignait comme on fait de l'escrime et qu'il faisait fouetter son pinceau comme un fleuret. Oh ! l'adroit bretteur, bien amusant à voir dans ses belles passes ! Parfois un peu téméraire sans doute, mais aussi savant qu'il est hardi [1]. »

Eh bien, la peinture où ce forcené s'est peut-être le plus abandonné à sa *furia* de génie vient aussi d'entrer dans la galerie Suermondt : c'est le portrait de la vieille *Hille Bobbe*, espèce de sorcière populaire, qui dut avoir sa notoriété à Haarlem. Il était égaré dans un fouillis de trois ou quatre mille tableaux qui ont été vendus l'année dernière à Hoorn, près d'Alkmaar. Quand je l'ai vu là, j'ai eu quelque espoir que je pourrais le conquérir et l'emporter à Paris, en pendant à un gaillard que j'ai et dont vous pouvez admirer ci-contre la joviale figure [2]. Mais M. Suermondt, qui va partout, a été plus *immoral* que moi, comme dit un des critiques de l'*Indépendance*, et il a payé la vieille *Hille Bobbe* un prix assez comfortable, bien au-dessous cependant de sa valeur artiste.

« Une fois, dit M. Paul Mantz, dans sa notice de l'*Histoire des Peintres*, Hals peignit une vieille femme qui a auprès d'elle un hibou. Dans cette image caricaturale, dont L.-B. Coclers nous a laissé une spirituelle eau-forte, on reconnaît comme un avant-goût de la puissante fantaisie de Goya. »

En effet, dans cette peinture et dans quelques autres, Frans Hals, par la violence de la touche et l'étrangeté du ton, surprend le regard, comme tous les maîtres impétueux et coloristes, Greco, Herrera, Goya. Souvent, nous l'avons déjà remarqué, il ressemble à Velazquez, et plusieurs de ses portraits ont l'air de sortir du tableau de la *Reddition de Breda*, au musée de Madrid. Ailleurs, quand il est plus substantiel et plus solide, il

1. *Galerie Suermondt*, par W. B., p. 14.

2. Nous aurions bien voulu donner avec cet article une eau-forte que Flameng est en train de faire de cette Sorcière de Haarlem ; mais nous la réservons pour accompagner un travail qui paraîtra aussi dans la *Gazette*, en supplément à la *Galerie Suermondt*, qui s'est enrichie de beaucoup de tableaux de premier ordre : van Eyck, Rubens, Paulus Potter, Terburg, de Keyser, etc., depuis notre volume publié en 1860.

touche au plantureux Jordaens ; ou bien, s'il se recueille et se concentre, le voilà qui rivalise avec Rembrandt! Aimez-le! Quand nous aurons ouvert le petit ciel classique des sept grands Dieux de la peinture, pour y faire entrer tous les vrais grands peintres, van Eyck, Memlinc, Dürer, Velazquez et quelques autres, Frans Hals y sera tout près de Rembrandt, comme aussi van Dyck près de Rubens. Je compte que Watteau brillera près du sévère Poussin, et je demande une petite place pour Jan Steen derrière l'humanitaire Léonard de Vinci. Est-ce qu'on pourrait imaginer un panthéon littéraire sans Rabelais et Molière, sans Shakspeare et Cervantes, sans Voltaire et Diderot?

Paris, maintenant. Il y a beaucoup de Hals à Paris, sans compter les deux chefs-d'œuvre des ventes Pourtalès et van Brienen, aujourd'hui chez lord Hertford et chez le baron James de Rothschild. D'abord celui du Louvre, bien précieux, parce qu'il est le portrait de Descartes. Il doit avoir été peint de 1648 à 1650, Descartes étant mort en cette année 1650, à l'âge de cinquante-quatre ans. Assurément il paraît avoir plus de cinquante ans, le pauvre philosophe exilé, vieilli sans doute avant l'âge. Sa figure rébarbative aura attristé maître Hals, familier des joyeux compagnons. Aussi n'y a-t-il point apporté son style brillant et sans façon ; le caractère intellectuel l'a saisi, cette fois, et ce portrait austère pourrait faire pendant au portrait du Poussin ou à quelque janséniste de Philippe de Champaigne. Le Descartes, gravé souvent, est reproduit sur bois dans l'*Histoire des Peintres*.

Dans sa précieuse collection, si sympathique aux artistes et aux amateurs raffinés, M. Lacaze n'a pas manqué de réunir plusieurs merveilles de Hals. Jacquemart ou Flameng auraient fait une belle eau-forte de cette commère qui rit si franchement et qui a été exposée à l'exhibition rétrospective des Champs-Élysées! Elle est peinte dans les tons d'or, avec la sauvagerie de la première manière : un chef-d'œuvre improvisé en quelques heures de vive lumière et de bonne humeur.

Le portrait d'homme, que Gigoux appelle son *Brasseur* et dont il a fait lui-même le dessin pour notre gravure, doit être aussi à peu près du même temps.

Chez le comte Mniszech, outre la répétition du *Rommelpotspieler*, belle assemblée de portraits. Un vieil homme à grand chapeau, une vieille femme à cornette, assis face à face dans leurs fauteuils et vus jusqu'aux

PORTRAIT D'HOMME, PAR HALS

Collection de M. Gigoux.

genoux, sont datés de 1643 avec un beau monogramme sous la date. Ils proviennent de la vente James Odier, Paris 1861. Ils ont pour compagnie une autre vieille dame assise, la main droite étendue contre le sein, la main gauche tenant un livre; et un homme à longue barbe grise, quelque savant professeur, tenant de la main gauche un livre et, de l'autre main, faisant un geste démonstratif. Que ces mains sont admirables, correctes et expressives, dans ces beaux portraits, comme dans tous les personnages de Hals! Rembrandt et Hals sont incomparables pour structurer les mains, cet instrument agile qui a tant de physionomie, pour lui donner avec toutes les finesses de sa forme toutes les apparences de la mobilité et de la vie.

Chez M. Oudry, autre nombreuse collection de portraits par Hals: une douzaine peut-être, et quelques-uns de haute qualité. Chez MM. Lavalard, un portrait de vieillard, figure grimaçante, buste court, sans mains; je crois qu'il a été vendu comme portrait de Hals vieux; et un beau portrait d'homme assis, le coude appuyé sur le dossier du fauteuil et la main ballante; cette main est superbe. Chez M. Mündler a passé un portrait intéressant pour le personnage: Leendert van der Koogen, *Pictor harlemensis*, né vers 1610, mort en 1681; en 1648 il était d'une compagnie d'arquebusiers, en 1692 il était de la guilde des peintres; il doit donc avoir été ami de Hals, et peut-être a-t-il été son élève.

Je suppose qu'il doit y avoir des Hals égarés en province, et par exemple on me signale un beau portrait de lui dans une maison particulière à Metz. Je devrais aussi mentionner certains sujets curieux enregistrés dans les catalogues de Gerard Hoet; les *Quatre Évangélistes*, à la vente de Hoet lui-même, La Haye 1760; une *Société de carnaval*, avec huit figures; la *Société joyeuse*, de la vente Lormier; plusieurs portraits, dont un portrait de l'amiral Heim (?), vendu 150 florins à la vente de Mathieu Merian, à Francfort-sur-Mein, où quatre portraits de rois d'Angleterre par *Deick* (van Dyck) montèrent à 4,700 florins. Mais je veux finir seulement par l'histoire de mon galant homme au grand vidrecome.

Le tableau, peint sur trois épaisses planches de chêne qui formaient le volet d'une fenêtre, a été décroché, il y a quatre ou cinq ans, d'une maison de Haarlem, *Kleine Hout straat* (petite rue du Bois), habitée par la famille Barentz. Mon homme est leur ancêtre, Jan Barentz, cordonnier de son état, — et lieutenant de l'amiral Tromp dans les fameuses guerres maritimes du XVIIe siècle contre les flottes anglaises et les flottes françaises. Lorsqu'il s'agissait de quelque course aventureuse, Tromp faisait signe à son ami Barentz, qui laissait son atelier et s'en allait capturer des navires, après quoi il rentrait dans sa boutique comme devant. Voilà des

JAN BARENTZ, PAR FRANS HALS.

Collection de M. W. Bürger.

mœurs hollandaises, et difficiles à comprendre avec une bonne organisation militaire! On ne dit pas cependant que mon Jan Barentz ait faibli aux abordages, — voyez sa large main! — ni qu'il ait fabriqué de mauvais souliers.

Telle est l'histoire que m'ont racontée les Hollandais.

Il faut croire que Hals fut lié avec ce vaillant compagnon et qu'il en aura sabré le portrait sur le volet de la fenêtre ouverte, tout en vidant avec le maître cordonnier, peut-être aussi avec l'amiral Tromp, quelques-uns de ces verres gigantesques, effroyables pour les petits *buvereaulx* que Panurge se plaît à railler.

Trois ans après la mort du vieux Hals, qui depuis un demi-siècle illustrait l'école hollandaise, le plus grand génie de l'art du Nord, Rembrandt, mourait à Amsterdam en 1669. L'école flamande allait tomber avec Jordaens en 1678. L'école hollandaise se soutiendra encore un certain temps: Terburg et Ruisdael ne moururent qu'en 1681. Mais vers la fin du siècle il ne restait plus guère que des porcelainiers comme van der Werff ou des botanistes comme van Huysum. L'art italien avait été enterré par les Bolonais. L'art espagnol disparaissait avec Murillo en 1682. Plus d'art au Midi et plus d'art dans le Nord! Est-ce que le génie de la peinture va s'éclipser complétement? Nous nous consolerons un peu, du moins, avec Watteau et quelques gracieux maîtres de l'école française, avec Reynolds et Gainsborough, qui représenteront l'art européen au XVIIIe siècle.

W. BÜRGER.

DAVID WILKIE

(SUITE ET FIN [1].)

Une œuvre qui restera à jamais un des plus touchants titres de gloire de Wilkie vint bientôt mettre à sa renommée le sceau définitif : nous voulons parler du *Violon aveugle* qu'il exposa en 1807. Cette toile était précisément celle qu'il destinait à enrichir le cabinet de Sir George Beaumont. Ordinairement, les seconds ouvrages sont ceux qui tombent, ceux du moins qui subissent le plus violent assaut, ceux dont le public inconstant naturellement se détourne et que dès lors la malignité traque à son gré. Ici, rien de tel. La stupéfaction aidant, il fallut bien voir les choses dans leur vrai jour, reconnaître la supériorité de la nouvelle œuvre, constater l'évidence. Ce nouveau succès fut l'équivalent d'un sacre ou à peu près. Ce furent de véritables acclamations qui s'élevèrent de toutes parts, — une tempête de hurrahs. Mais aussi quelle grandeur en cette élégie traitée, il faut le dire, à la façon épique! Unité d'effet, dessin subtil, châtié même, pénétrante harmonie, tout est là : c'est un morceau de maître. Et qui ne se sent ému, gagné par ce mélange d'onction et d'espièglerie, de bouffonnerie et de pitié? Il semble qu'une vibration imperceptible se soit à l'origine communiquée de l'archet aux personnages et des personnages se transmette au spectateur. De gré ou de force, on entre en ce cadre — comme en tous les bons cadres — et le critique lui-même consent à faire partie de la composition. Il s'y oublie, il s'y installe, heureux d'entendre le chœur des prestesses et des austérités se fondre en un accord plein de justesse. Il s'y

1. Voir le numéro de janvier.

endort, il s'y éteint dans les pâleurs d'une gamme un peu trop discrète et tirant trop sur l'*ardoisé*.

Passer ici la revue des productions du peintre, c'est ce que nous nous abstiendrons de faire, et non sans cause. Ni l'espace ni le temps, nous ne les avons bien, ni le pouvoir ni la volonté. On n'attend sans doute pas de nous que nous nous insurgions contre des obstacles qui ne seront surmontés que par de plus dignes. Ce que nous pouvons hasarder de dire, — sans crainte de nous montrer injuste à l'égard de Wilkie, — c'est qu'en général ses premiers tableaux peuvent être dits ses meilleurs. Ils se recommandent par la virginité du pinceau, par une extraordinaire vivacité de conception, par une intimité surprenante dans le rendu de la mimique. Quelques-uns d'entre eux ont une vraie portée humaine. Qui ne connaît par la gravure au moins *le Jour des fermages*, un *Dies iræ* où semble s'exhaler la malédiction des dieux agrestes, — une scène campagnarde à la Shylock? Saturnales décentes après tout, — de quoi vous plaignez-vous? — Toile d'araignée d'une évidente *respectability*, où ne bondira qu'à petit bruit l'effroyable juiverie humaine. Dame Loi n'est pas si sotte que d'avoir quitté ses pantoufles sourdes en cette occasion. Mais c'est précisément ce silence et ce sont ces précautions qui font peur. On n'est pas bien sûr non plus que le peintre n'ait pas ici détrempé ses couleurs dans des larmes de rustre et que de mignards grumeaux de chair broyée n'usurpent dans ce tableau la place des empâtements.

Comme excellent repoussoir et parfait contraste, nous avons maintenant le *Colin-maillard*, scène un peu épisodique, mais réjouissante à l'excès, d'un entrain humoristique étourdissant, d'une drôlerie aussi charmante qu'inoffensive. Amusez-vous, culbutez-vous, bonnes gens: pour toute cette journée-ci la grêle et les intendants ne sont qu'un rêve, mais non pas les heurts ni les entorses.

Nous aimerions à citer encore *les Premières boucles d'oreilles*, petit drame domestique d'une distinction extrême et d'une grande fraîcheur de sentiment. Les types sont élégants, les proportions bien gardées; le dessin ne manque ni de sobriété ni d'aisance. Jolie grappe, l'aïeule, la mère et l'enfant! L'intérêt converge bien. Bref, c'est là, si l'on veut, *le distique sans longueurs*, — le phénix longtemps cherché par Rivarol. C'est aussi un des plus agréables exemples à fournir de cette ordonnance pyramidale, que les meilleurs théoriciens signalent[1] et qu'ils excellent à classer.

1. Diderot, M. Charles Blanc, etc.

Pour la délicatesse et la vie de l'ensemble, le pétillant du détail, la mordante finesse des attitudes, le tour léger de la verve, la coquetterie du faire, *la Fête de village* de la National Gallery, — une vraie fleur de houblon, — me paraît digne d'être mentionnée à part. Cette sarabande de gais buveurs, enguirlandés les uns dans les autres d'une façon si artistement, si follement naturelle, est, de par Dieu ! à voir et à aimer. La joie secoue comme il convient ses grelots d'argent clair aux oreilles facétieusement puritaines de ces drôles-là. Tandis qu'elle accroche sans cérémonie ses reflets au nez de l'un, elle se borne à effleurer d'un rayon le verre de l'autre. Elle disloque l'épaule de celui-ci, plaque vers le zénith la face hilarante de celui-là, allume dans les yeux de cet autre compère encore ses fusées joviales et tournoyantes. Deux gouttes d'eau peuvent très-bien ne pas se ressembler entre elles, selon que les lois de la physique ou de la chimie s'y opposent, et, quoi qu'on ait pu dire, — cela vous ressemble à peine, messieurs les Hollandais. Votre sceptre, allons ! vous le gardez. Votre haute marotte, elle est vraiment hors d'atteinte. Gardez-la donc, mais n'en soyez pas trop fiers. Car nous ne voyons pas non plus que cette distinction accorte, que ce trémoussement propret, soient exempts de tout prestige. Et de plus, ici et là nous pouvons constater le produit d'une séve autochthone, l'épanouissement d'un bourgeon sincèrement original.

La Chasse aux rats, les Joueurs de cartes, le Roi Alfred chez le bouvier, Devinez mon nom, le Doigt coupé, la Guimbarde, la Lecture du testament, la Lettre d'introduction, sont aussi pour la plupart des œuvres brillantes, ingénieuses, très-populaires, à coup sûr. Presque toutes doivent cette seconde vie — que dans l'espèce on pourrait nommer la vie continentale — au burin de John Burnet, d'Engleheart ou de Raimbach. *La Lettre d'introduction,* qui surtout a été gravée avec beaucoup de soin, est tout simplement la très-véridique relation d'un des épisodes les moins encourageants parmi ceux qui signalèrent les premiers pas de Wilkie à Londres. Le méfiant Géronte en bonnet de nuit, retranché derrière ses élégances farouches et le rempart de ses commodités proprettes, n'était autre, paraît-il, que Caleb Whiteford, un astre fané, un bel esprit en survivance, une vieille lune littéraire, un satellite au rebut et cacochyme, qui se souvenait — à la malencontre parfois — d'avoir *pléiadé* jadis parmi les Reynolds et les Johnson. Évidemment, ce sourcilleux mortel croyait bien passer à la postérité de tout autre façon. Son attitude le proclame, et l'amusant de la chose, c'est qu'il ait pu prendre cette voie-là pour y parvenir.

Wilkie a peint indifféremment sur toile et sur panneau. Malheureuse-

ment, nul de ses tableaux n'a jamais quitté la côte anglaise. Nous en exceptons seulement *la Vie domestique*, le grand panneau de la collection Juan Peyronnet, de Toulouse, et *la Lecture du testament*, considérée comme une des perles du Musée bavarois.

On doit en outre à notre artiste plusieurs gravures originales, traitées à l'eau-forte avec non moins de vigueur que de délicatesse, — des petites merveilles, à vrai dire, d'esprit et de naïveté. — Nous pouvons ajouter que les épreuves en sont également d'une insigne rareté sur le continent. Allan Cunningham en décrit six, dont les cinq premières datent de 1819 et de 1820. Pour la sixième ce ne fut que l'an de grâce 1824 qui la vit éclore : C'est celle qui nous montre *Cellini agenouillé, présentant au pape une pièce d'orfévrerie.* La première des cinq autres reproduit un groupe important de *la Lecture du testament.* La seconde met en scène deux commères engagées dans un actif babil, tandis que près de là un honnête chien, étourdi sans doute de leur caquet, se gratte non moins activement l'oreille. Dans la troisième, deux écoliers font de leurs mains jointes à un tiers un *trône* d'occasion, non pas des plus solides, tandis que dans la quatrième un nourrisson, absolument décidé à embrasser sa mère, se penche aux bras de la nourrice qui le tient. La cinquième enfin nous représente un *baby* bellement grimpé sur une table : de cet observatoire il admire à son aise, avec la persistance d'une idée fixe, — nous allions dire britannique, — l'élégante coiffure d'une jeune femme souriant de sa préoccupation. De ces exquises raretés quatre ont pu passer par nos cartons, qui nous ont ensuite glissé des mains. Elles font aujourd'hui partie de la collection de M. Ph. Burty [1].

Quand David Wilkie, le pasteur de Cults, trépassa en décembre 1812, David Wilkie, le fils et le peintre, avait vingt-sept ans à peine. Il y avait trois ans déjà que l'Académie avait élu celui-ci membre associé. Cette même année (1812), on avait vu s'organiser dans *Pall-Mall* une exposition uniquement composée de ses œuvres : c'est à savoir, vingt-neuf esquisses ou tableaux qu'on avait fort admirés, parmi lesquels *le Violon aveugle, la Fête de village,* etc., ses plus importants chefs-d'œuvre, en

1. Nous devions nous borner à cette vague mention. Mais il est bon d'avertir le lecteur. L'index de Cunningham, pas plus que celui de Brulliot, ne peuvent désormais suffire. Dès à présent pourtant, nos lecteurs peuvent se tenir pour consolés du régime frugal auquel nous les soumettons ici. M. Ph. Burty a recueilli sur le nombre exact des pièces et leurs différences d'*état* de savantes notes puisées aux plus pures sources, et comme il possède lui-même la suite complète — moins une — des eaux-fortes originales du maître, il se propose de livrer prochainement à la *Gazette,* sur ce sujet si intéressant, un travail définitif.

un mot. Le ministre écossais pouvait donc désormais s'endormir du dernier sommeil, l'âme dégagée de l'amertume des soucis extrêmes. Nom et prénom à la fois, gage double et précieux, il n'avait pas à se repentir de les avoir fidèlement transmis à un fils dont le talent les consacrait de façon inviolable et dont la célébrité les parait d'un si noble éclat.

En attendant, la fortune ne venait toujours pas. A sa place, il est vrai, s'établissait un équilibre rassurant qui y équivalait presque. Qu'importait donc? Dispense de se hâter était par là même donnée au cerveau. La main non plus n'avait plus à s'effarer comme une esclave. Une aisance relative permettait à l'artiste les raffinements et les lenteurs. Lors de la survenue de ce deuil, son horizon financier, — pour employer une métaphore connue, — avait même déjà de si belles éclaircies, qu'il songea à faire venir à Londres sa mère et sa jeune sœur. On découvrit de part et d'autre qu'à l'aide de combinaisons assez simples la chose cessait d'être impraticable et que, de tous les partis à prendre, celui-là précisément se trouvait de beaucoup le plus sage qui était en même temps le plus naturel. Ce fut à *Phillimore-Place*, dans le quartier de Kensington et au mois d'août 1813, que se fit cette réunion si désirable et si désirée, et ce fut là que le peintre — qui se maintint célibataire — ne cessa pourtant de vivre en famille jusqu'à sa mort.

Plus tranquille désormais, il put se permettre de voyager.

1814 venait de surgir tout à coup, sombre année escortée d'événements plus sombres encore. La France s'était ouverte, semblable à une Chine. Ce pays surprenant, comment ne pas céder à la fantaisie de le visiter? C'était alors le bon vieux temps des Anglais de Carle Vernet, époque que nul de nous ne peut se flatter d'avoir vue, car elle confine au déluge. L'extravagance de leurs costumes respectifs plongeait alors dans des extases mutuelles l'un et l'autre peuple, — trop joli jeu pour qu'on ne fût pas tenté d'y prendre un peu part. Wilkie fit donc route vers le continent, en compagnie de son ami Haydon, dont on n'ignore pas la fin déplorable. A Dieppe, — où ils débarquèrent, — notre Écossais vit pour la première fois de sa vie un objet qui l'induisit considérablement en rêverie : c'était, dans une église, ce petit édicule de bois d'avant Luther que les dictionnaires locaux nomment *confessionnal*. Il fit donc fouetter vers Paris avec plus d'ardeur que jamais, pensant bien qu'en ce pays si peu exploré encore, après cette piquante découverte, on ne pouvait marcher que de surprises en éblouissements.

Ce fut le 31 mai 1814 que Paris reçut les deux amis dans ses murs. Tous deux furent loger au n° 6 de la rue Saint-Benoît, chez un M. Lenoble. Naturellement, c'était à qui des deux écorcherait le mieux notre infor-

tunée langue, et, comme bien on pense, cela amenait à tout bout de champ les plus amers quiproquos. Cette position si nouvelle parut aux illustres insulaires tellement ébouriffante, qu'eux-mêmes s'en amusaient de tout leur cœur et qu'ils en faisaient des éclats de rire sans fin. Par bonheur, on s'entendit d'autant mieux que sans doute on se comprenait moins. Dès qu'ils surent lancer un mot autrement qu'à contre-sens, les deux cavaliers, comblés des dons de l'intelligence et de la jeunesse, traités avec une bienveillante distinction dans cette maison hospitalière, se montrèrent affables, expansifs, volontiers questionneurs. Une chose pourtant blessa au vif le pauvre David. En vraie Parisienne de ce temps-là, — n'allions-nous pas dire en Française de la rue Saint-Benoît? — la bonne Mme Lenoble n'avait guère l'esprit alourdi par les notions géographiques. Elle ignorait absolument qu'il y eût n'importe en quel lieu de la terre un pays d'une étendue et d'une configuration quelconques qui franchement tînt à se faire appeler l'Écosse. Bien plus, elle en convenait sans détour, — trait d'autant plus cruel qu'il était moins prémédité! Ah! vraiment, c'était bien la peine d'avoir cueilli des marguerites et des bassinets le long des fossés de Cults, jusqu'à en faire déborder le tablier de sa petite sœur Hélène, dans ce vieux comté de Fife qui résista si fièrement aux Romains[1]! Indifférente humanité, inattentive, éparpillée, et que nul lien n'attache ni ne retient! Et qu'était-ce donc que la gloire aussi, ramenée à ce taux, réduite à cette mesure? Un message boiteux, intercepté au départ, infidèle à sa destination, un vent plus vite lassé que l'aile du plus chétif oiseau, une rumeur qui hésite devant un *pas* de mer : vérité à Douvres, erreur à Calais.

Si la richesse du sang, si le robuste incarnat du teint sont dus au libre jeu des poumons, de même aussi toutes les énergies constitutives de la vie d'une nation se tiennent. Sans le savoir, sans même peut-être aussi le vouloir, la Charte, en somme, se trouvait avoir décrété la couleur. Ce qui seul menaçait de languir, c'était la mise en pratique du décret. A la vérité, parmi les quatre ou cinq hauts dignitaires de l'art qui s'étaient alors donné le mot pour accaparer le terrible G., — cette initiale talismanique, — on en comptait bien un du nom de Gros. Mais il n'en était aucun qui s'appelât le maréchal Giorgione. Dans ces conjonctures, la curiosité d'un peintre étranger, assez inopportune, incommode à satisfaire, pouvait donc se passer d'encouragements bien vifs.

Du passé, le nom même de la peinture était encore ce qu'on avait le mieux gardé. Aussi continuait-on de s'en servir avec une docilité tradi-

1. Tacite, *Vie d'Agricola*.

tionnelle. Seulement, le hasard—ou le malheur des temps—voulait qu'on l'appliquât alors, ce nom, à une action invariablement figée, sorte de *peinturlurage* caserné dans la ligne et qui menait logiquement par l'appauvrissement du faire à la stérilité de l'effet. C'était même pour la perpétration dudit que Gérard, —qui était baron,— et les autres, —qui n'eussent sans doute pas mieux demandé que de l'être,— avaient bravement planté au mur l'échelle de Rubens. A un peuple qui depuis quelques années ne procédait plus que par annexion, qui avait vu poudroyer au loin des lieues et des lieues et puis encore des lieues de territoire, il était difficile, on le sent, de plaindre l'aune dans les tableaux. Bien si dans la pratique on s'y fût pris autrement et que du moins une étincelle de vie ou un atome quelconque de feu eût, sous tant de froides conventions, enfiévré le pinceau d'un véritable artiste. Mais, en vertu même de la bizarre adoption de ce système, hélas! renouvelé des Étrusques, ne pas lésiner sur la dimension des toiles c'était aussi ne pas lésiner sur l'ennui.

Toutes ces remarques, —si aisées à faire, comme en témoignent son carnet de voyage et ses lettres, — il ne se pouvait en réalité que Wilkie ne les fît pas. Peut-être serait-ce ici le cas de multiplier les citations. Mais de ces citations, pour déjà en avoir abusé un peu, nous nous croyons à peine le droit d'en user encore. Pendant un mois il visita les plus célèbres ateliers parisiens : celui de Girodet, celui de Vincent, celui de Gros, celui de *Garion* [1], celui de Gérard, celui aussi de Louis David à la Sorbonne. Mme Gérard et son mari l'accueillirent fort civilement. Baronnie à part, Gérard lui parut être *une bonne sorte de petit homme.* Notons que partout, dans ces visites, Haydon escortait son ami. Dans le nombre des visités, Bervic, le graveur au burin, mérite sans doute aussi d'être distingué. Ce fut lui, supposons-nous, qui mit Wilkie en relations d'affaires avec les éditeurs d'estampes du quai Voltaire. Que l'estampe eût seule le pouvoir de populariser son nom sur le continent, c'est ce que notre Écossais comprenait clairement dès lors. Bien que les préjugés régnants rendissent le marché français dédaigneux et froid, l'éditeur Delpech consentit pourtant à prendre plusieurs épreuves des *Politiques de village.*

Tout au travers de ce train de vie nécessairement un peu affairé, ce qui prévalait encore, c'était le culte de la flânerie intelligente. Le grand but, quel était-il, sinon celui-là? La Bibliothèque, le Luxembourg, la Malmaison, les deux Trianons, le palais de Versailles, vinrent successi-

1. Guérin, selon toute probabilité.

vement fournir des impressions aux deux amis. Ce qui, en outre, fixa pendant de longues heures leur attention, ce fut la belle galerie de tableaux du prince de Bénévent. A Notre-Dame, rencontre inattendue du miniaturiste Robertson, égaré comme par surprise en ce prodige de pierre plus riche que tous les marbres antiques. Quant au Louvre, n'y a-t-il pas bien de la facilité à dire que fréquentes y furent les stations, fécondes les observations et les remarques? Cela ne va-t-il pas de soi? Mais il est bon de renoncer à suivre aujourd'hui dans cet asile leurs pas studieux. Réservons-nous donc. Lecteurs de la *Gazette*, la tentation était assez directe : il y a, nous le jurons, quelque mérite à la surmonter.

Au départ, paraîtrait-il, Wilkie fit cadeau d'un *réticule* à Mme Lenoble. Cela tendrait à prouver que le niveau des connaissances géographiques de l'hôtesse avait en un mois notablement haussé. Le 3 juillet enfin, les deux amis montèrent ensemble dans un compartiment quelconque de ce lourd véhicule nommé alors *diligence*, — par antiphrase, ont dit depuis les mauvaises langues, — et le 5 ils touchaient de nouveau à Douvres le sol anglais.

En suite de tout cela, ce n'était pas chose tant mal imaginée qu'une prise d'air en Hollande : peuple épris, ces Hollandais, de ciel et de nuages, de brins d'herbe et d'étendue, et qui ne se penche pas sur la mort, et qui ne guigne pas souvent aux tombes étrusques : *Sed nos qui vivimus, benedicimus Domino*. Peinture qui messied..., ont, il est vrai, prononcé à la vue de maints de ses tableaux les petites-maîtresses du sexe mâle. Bouquet et irisation des joies du plus bas peuple... Exhibition de trognes qui ressemblent à des trognons... — Bah! laissez donc. Nous nous portons caution pour toutes ces braves gens-là. Dites plutôt avec nous : « Peinture d'un naturel charmant, d'une délicieuse magie. » La vie en peinture ne sent jamais que le vernis. Ce qui seul dégage le miasme, c'est la mort.

Ce fut en août 1816 que se réalisa ce voyage. Cette fois Wilkie avait pris pour compagnon de route l'excellent buriniste Raimbach. A Amsterdam, quelques épreuves de la planche *le Jour des fermages* trouvèrent place chez l'éditeur Buffa. Aucun marché n'était à négliger pour Wilkie. Seule peut-être, l'estampe, en lui procurant quelque répit, l'avait, au début de sa carrière, empêché de périr à la tâche. Quote-part de propriété dans la reproduction au burin de ses tableaux, gain et regain poussés à la grâce de Dieu, parfaitement légitimes, c'étaient là pour lui maintenant des ressources nécessaires au bien-être de sa mère et de sa sœur, à l'entretien décent de sa maison.

A vrai dire, cette rapide tournée fut pour Wilkie comme une évoca-

tion, comme une résurrection. Les âmes des morts, comme les oiseaux, traversent-elles l'Océan? Leur instinct les pousse-t-il à émigrer d'une falaise à l'autre? Que la Hollande sommeillât, prête à se réveiller dans quelque coin du cerveau de l'artiste, c'est ce qu'il est permis vraiment de supposer. Se rappelle-t-on ce manoir quatre fois séculaire du *Mid-Lothian* dans lequel l'enfant Wilkie dévidait sans cesse le mystique peloton des préexistences? On n'a pas oublié non plus que nous attachions à chaque pierre de cette ruine une vertu cachée, je ne sais quel soupçon métempsychique et superstitieux. Eh bien donc, voici qu'ensuite de ce bienheureux voyage en Hollande toutes ces substructions biographiques fléchissent et que tout ce monde lunaire s'écroule. Voici donc que c'est enfin de tout autre chose qu'il s'agit : « Dans mon voyage en Hollande, « ce qui m'a le plus frappé, c'est le parfait caractère de ressemblance de « chaque objet aux objets de même nature que j'ai pu voir dans les ta- « bleaux de l'école néerlandaise. Chaque buisson, chaque maison, chaque « fenêtre m'a frappé comme une chose déjà précédemment connue de « moi, et plus que tout cela le peuple lui-même. La manière des diffé- « rents peintres de ce pays se diversifie si nettement, et la variété des « objets eux-mêmes est au contraire si limitée, que chaque objet, peut- « on dire, a été peint. Tout naturellement, cela établit une intime asso- « ciation entre ces objets et la pensée des hommes d'étude à qui la pein- « ture de cette zone est le moins du monde familière. En vérité, j'ai « senti cela à un degré tel qu'il me semble quasi que j'ai préexisté. »

Tout stupéfait du singulier phénomène qui se trouvait lui avoir ainsi révélé d'emblée et comme par innéité la Hollande, Wilkie, par contre, dut se sentir affligé de ne connaître que peu le sol natal. Un clocher n'est, après tout, qu'un nid de moineaux. La patrie, c'est autre chose que cela encore : c'est une vaste idée. Qu'une Parisienne, initiée à la carte du Tendre ou bien préoccupée de celle du dîner, ignorât les principales délimitations de la montagneuse Écosse, quoi là d'étonnant? Lui qui, Wilkie, ne pouvait rattacher une impression topographique quelconque au nom de tant de lacs et de tant de cimes, était-il bien en droit de se scandaliser d'un tel méchef? Il y avait donc, en somme, ici une instruction à poursuivre. Il s'agissait de savoir si autre part encore qu'à Pitlessie les pentes gazonnées se tigraient de véroniques et de boutons-d'or, exploration et vérification qui eurent lieu en août 1817. Partout sur son passage Wilkie fut reçu comme une des gloires du pays. A Kinneill-House, il lui fallut donner quelques jours à Dugald-Stewart. L'illustre philosophe occupait là avec sa famille nous ne saurions dire quelle aile d'une vaste construction tout à fait caduque. Mais, comme certaines chambres de ce

manoir avaient le renom d'être hantées des fantômes, cela permettait aux dames de la maison d'y conserver l'hiver en sûreté leurs provisions de pommes, tout en se passant de verrous. Il va sans dire que le bon Scott, à Abbostford, voulut aussi fêter son jeune compatriote. Il écrivait alors *Rob-Roy*. Grâce à lui, Wilkie eut bientôt des indications sans nombre sur l'immortelle *scenery* des districts les plus féconds en beautés naturelles. Tous les sites héroïques, tous les noms de lieux consacrés par l'histoire ou par la légende furent énumérés, choisis, pointés avec feu, tout, jusqu'au plus petit roc, jusqu'à la plus humble bruyère. Inévitablement, l'illustre romancier avait ici à se méprendre. Le moindre grain de mil, la scène la plus naïve suffisait et au delà à Wilkie. Mais il ferait beau voir qu'un aigle, assistant un chardonneret dans la recherche des baies alimentaires, ne se méprît pas.

Ce fut pendant ce séjour que le peintre esquissa un petit groupe de la famille Scott. Les jeunes miss, accoutrées en filles laitières, sont attentives aux péripéties de quelque histoire dont la marche les captive et que le chef de la famille est en train de leur raconter. Nous avons hâte de dire que l'idée même de ce travestissement nous déplaît. La nature si vraie de Wilkie eut dû le garder de ces fantaisies fades. C'était recourir à des rengaines vieillottes sans aucun motif valable, perdre une occasion unique, fausser tout comme à plaisir[1].

Son second voyage à Paris, vers l'automne de 1821, mérite à peine qu'on le signale. Il suffira peut-être de dire qu'il rencontra dans cette ville Thomas Moore et qu'il visita Denon. Tels sont les seuls détails qui méritent d'être relevés. Il ne faudrait d'ailleurs voir là que les délassements de ce noble esprit. Tout son temps, il le plaçait pour ainsi dire en travail, seul moyen selon lui de capitaliser la gloire. Jamais il ne croyait avoir fait assez pour ne pas déchoir. Au lendemain de ses premiers et vifs succès, une cabale éphémère lui avait opposé Edward Bird. Les jours difficiles épuisés, ç'avait été là sa seule amertume. Mais la tentative avortée ne s'était pas renouvelée depuis lors. Depuis lors donc, il régnait doucement sur le public, sur ce public qu'il avait, peut-on dire, l'honneur de peindre, sur ce public si heureux de revivre d'une vie concentrée, précieuse, définitive, historique en ses tableaux.

De 1815 à 1825, il avait successivement exposé *la Saisie, le Lapin au mur, Duncan Grey, la Noce d'indigents, les Raccommodeurs de chine*, qu'avaient suivis *les Pensionnaires de Chelsea, la Lecture du testament*,

1. Wilkie a, de plus, fixé au crayon les traits de Dugald-Stewart, mais ce dessin ne se rapporte pas à cette époque. Ce fut en 1824, à Édimbourg, qu'il l'exécuta.

l'Ecole, Devinez mon nom, l'Exempt de paroisse. Ce furent donc là de belles années encore, fécondes, parées, utiles à son plein renom, des années où la séve de cette âme d'élite ne cessa de s'épancher en œuvres spirituelles et simples, douées d'un inexprimable agrément.

La fixité et l'ordre clément, voilà ce que la nature s'est réservé, ce qu'elle a voulu garder pour elle. A l'âme humaine elle n'a su laisser que le trouble et l'imprévu de la douleur. Dans la vie de l'homme on peut dire qu'il gèle en toute saison. Le 11 novembre 1824 fut le jour qu'Isabella Lister rendit le dernier souffle. Seule peut-être dans la famille, avec un sens maternel très-fin, elle avait évité de contrarier la vocation d'un fils dont elle était justement fière. Inquiété par une lettre, David, qui se trouvait alors à Édimbourg, en était revenu précipitamment. Mais il n'arriva à Londres que le 12. Il eut ainsi la douleur de ne pouvoir recueillir des lèvres de la mourante ses derniers adieux.

Ce coup déjà si cruel, il s'en fallut pourtant bien qu'il fût le seul. Sur ces entrefaites et presque à la veille de se marier, miss Hélène perdit le fiancé qu'elle avait agréé, l'homme sur lequel elle allait pouvoir s'appuyer dans la vie. Dans le même moment trépassa James, l'aîné des Wilkie, officier aux Indes, des suites de fatigues occasionnées par une marche forcée. Il laissait une veuve et six orphelins. Pour comble de désastre, enfin, un autre frère, trafiquant au Canada, s'embrouilla dans son négoce au point d'y perdre tout ce qu'il avait.

Ce qui n'était guère fait pour résister à ces chocs redoublés, c'était la santé du peintre. Brisé de travail, épuisé de chagrin, Wilkie cherchait en vain dans son esprit quelle combinaison adopter qui lui permît de réparer tant de brèches douloureuses. Il y parvenait d'autant moins que pour son compte déjà il entrevoyait la faillite possible de la maison Hurst et Robinson. Hurst et Robinson, éditeurs d'estampes, comme on peut savoir, étaient avec lui en relations d'affaires, et d'importantes sommes lui restaient dues par ces associés. Une maladie mentale assez particulière s'empara de lui qui, pure d'insanité à aucun degré et tout en respectant ses facultés intellectuelles, en rendait pourtant l'emploi complétement impossible. Car, passé cinq minutes, toute application soit à peindre, soit même à lire ou à écrire, ne pouvait se soutenir.

Naturellement les médecins furent consultés. Divers avis se produisirent. On conseilla la diète, la saignée, le changement de climat surtout, favorable aux distractions, propice à l'oubli. Pour la troisième fois Wilkie franchit donc le détroit, mais, hélas! en quelles dispositions d'esprit! Combien différentes de celles qui l'animaient naguère! Heureusement, — et cela lui fut un réconfort, — il voyageait de compagnie avec le peintre

américain Newton, causeur d'un agrément infini. Arrivé le 25 juillet à Paris, il se laissa installer cette fois rue du Mont-Blanc.

Paris avait en outre alors l'heureuse chance de posséder en ses murs Washington Irving et Thomas Lawrence, — ce dernier expressément mandé par le roi de France et de Navarre qu'il avait ordre de portraiturer à Saint-Cloud. Dans le commerce de ces hommes de sa race et de son monde Wilkie trouva certainement un allégement à sa tristesse. Il y puisa de vraies consolations, toutes celles du moins qui étaient compatibles avec son malheur. Toutes les séductions aussi de sa courtoise nature, Lawrence les déploya pour décider son ami David à rester près de lui en France. Mais déjà certains arrangements étaient pris qui faisaient échec à son désir. Le vent soufflait devers les monts. Le flacon d'élixir indiqué, numéroté par les Esculapes, était bien l'Italie. Le malade s'excusa donc. Déjà, en effet, rendez-vous était par lui donné au peintre Phillips, à Milan.

Toutefois les exigences mêmes du traitement en cours d'application retinrent David Wilkie à Paris un bon mois encore. Ce n'est d'ailleurs pas qu'il s'y déplût ni qu'il lui fût indifférent d'y voir l'élite la plus brillante d'une société polie l'accueillir avec un empressement flatteur. Le jugement qu'en général il se plut comme peuple à porter de nous, jugement conçu dans un irrécusable esprit d'équité, portant le sceau de l'impartialité la plus douce, ne laisse guère de base à une telle supposition. Cet Écossais était de plain-pied avec tout. Si amoureux au total qu'on ait pu le faire de ses bleus Lomonds et de ses neiges éclatantes, il y eut aussi toujours en lui un fonds de cosmopolitisme loyal. C'était enfin en homme tout à fait libre, tout à fait dégagé des petitesses ordinaires, qu'il s'accommodait aux divers milieux et savait se plier aux usages nouveaux.

C'est ainsi que nous le voyons assister aux diners d'Auteuil, dans la somptueuse villa de Gérard. Une table qui, à l'heure fixée, se garnissait de deux rangs de convives répondant au nom de Mme Pasta, de Washington Irving, de Newton, de Humboldt, etc., n'offrait décidément pas un attrait médiocre. Il y avait là une impression rare à goûter, un charme auquel Wilkie ne fut pas insensible : nous avons sur ce point son témoignage formel. De même encore, si dans les salons de *Mme Houlbourt*[1], tout au beau milieu de l'élégante animation d'un bal, Talma, rayonnant de prestige et de belle humeur, l'accoste et qu'en pur langage albionais, s'établisse entre eux quelque fine causerie à plaisir prolongée, l'ébran-

1. Mme Haudebourg-Lescot.

lement cette fois encore ne sera ni moins vif ni moins profond. Voilà les *blue devils* congédiés à tout le moins pour le reste de la soirée. Et c'est de grande amitié que dès lors se trouveront liées ces deux natures si hautes, si attentives, si habiles à se pénétrer réciproquement.

Le 6 septembre 1825, enfin, Wilkie s'arrachait à ce bruyant paradis. Le 3 octobre, il adressait de Milan une lettre à sa sœur Hélène. Il avait vu le triomphe de la pierre à Notre-Dame de Paris. Il allait pouvoir s'extasier maintenant devant cette autre incomparable merveille architecturale, le miracle de marbre, le *duomo*.

Le 9 il était à Gènes, le 15 à Pise, le 20 à Florence. Le 16 du mois suivant, nous le retrouvons à Sienne, admirant de toute son âme les fresques du Pinturicchio. Le rendez-vous de Milan fut manqué, paraît-il. Thomas Phillips et William Hilton ne rejoignirent leur ami qu'à Florence où celui-ci resta bien un mois.

Venu de Sienne, après avoir traversé les grandes solitudes de la *Campagna*, l'auteur de *John Knox* entra dans Rome par la *porta del popolo*, le 20 décembre. Il se trouvait que Veit et Schadow, Overbeck et Schnorr étaient à cette heure les saints d'un public la veille encore idolâtre de Canova. Précisément à trois siècles en arrière de là, les lansquenets de Bourbon, mettant à sac la vieille cité de Romulus, lui avaient infligé des maux et des dévastations dont le souvenir avait traversé les âges et comme on n'en avait point vu de tels depuis Alaric. Il n'était donc pas étonnant qu'elle trouvât aux modernes envahisseurs la mansuétude des anges et, — comparativement, — la douceur du miel aux ravages latents du piétisme catholico-teuton.

Cela allait à peu près du même train, d'ailleurs, en sculpture aussi. Thorwaldsen régnait. C'était un Danois qui donnait les grands exemples. Oui certes il était malade, Wilkie, mais sous bien des rapports il ressemblait à un homme en pleine santé. Quant à Rome, ceux qui lui eussent tâté le pouls eussent trouvé ce pouls inerte. Elle vivait d'une vie d'emprunt. Ses poumons ne recélaient qu'un souffle en quelque sorte exotique. Ah! c'est que de Barthelemy Spranger à Francesco Boucher, du peintre de l'*Arcadie* à celui de la *Mal'aria*, dans le domaine l'Art comme dans l'ordre des choses politico-religieuses, une fatalité unique a constamment pesé sur les destins de ce chef-lieu des nations. N'a-t-elle donc pas toujours été ainsi, cette terrible Rome; une dépossédée subissant une tyrannie multiple, lavant les pieds des coureurs, esclave-reine de l'Univers?

Là notre voyageur se reposa, laissant s'écouler deux mois de l'année. Longtemps imminente, la déconfiture de la maison Hurst et Robinson

venait enfin de se résoudre en un fait brutal, avéré, définitif. Il y avait faillite déclarée et constatée. D'un autre côté, le malaise intellectuel persistait chez le peintre. L'état normal se faisait indéfiniment attendre. Cette nouvelle blessure du sort était, cela se conçoit, un obstacle de plus à un rétablissement déjà si difficile et si lent. Obligé de suspendre tout effort viril du cerveau, de s'interdire avec soin toute opération de l'esprit le moins du monde compliquée, Wilkie avait perdu tout prochain espoir d'imprimer comme jadis à quelque œuvre d'art achevée et profonde le sceau créateur.

Mais si le praticien délicat, scrupuleux, avait en effet disparu, sombré comme à toujours au milieu de ces rudes chocs, de ces épreuves excessives, nous serons sans doute admis à dire que dès lors il resta en son lieu un *dilettante* d'une portée exquise, d'une justesse d'appréciation rare à rencontrer, difficile à égaler. Ainsi, saine et loyale, subsiste toujours l'amande quand, dévorée ou consumée, la pulpe manque dans les meilleurs fruits.

Cette maladie rebelle à tout traitement méthodique, dont la nature était si bizarre, si inquiétante la durée, si cruel le résultat, elle n'attendait peut-être pour céder que l'emploi d'agents insaisissables comme elle, de spécifiques comme elle fantastiques et capricieux. Qui savait donc bien si, dans l'ivresse dorée des bals, tout au travers des brillantes folies de la mascarade, on ne parviendrait pas à la dérouter de sérieuse façon? Qui pouvait savoir si, parmi les chuchotements, les mystères, tant d'apparitions, tant de songes légers, elle ne fuirait pas, songe de plus elle-même? De cette médication Wilkie très-résolûment s'avisa d'en user chez Torlonia et ailleurs. C'était, pour ainsi dire, vider la dernière goutte du flacon de l'empirisme. Par malheur, il n'en éprouvait chaque fois qu'un bien-être passager.

Le jour, il en revenait à la fête intime, celle dont les lustres flambent toujours, n'ayant en réalité pas de valets pour les éteindre. Il se replongeait avec délices dans cette autre ivresse que rien ne remplaçait pour lui, celle de l'Art. Églises et musées l'accaparaient. Presque toujours d'ailleurs Hilton et Phillips étaient de la partie. C'est alors qu'en contemplation devant quelque *capo d'opera*, les trois amis agitaient les questions d'art les plus hautes, les plus sereines. Il est peu de phénomènes aussi curieux, remarquons-le en passant, que celui qui nous montre ainsi chaque artiste anglais un peu éminent doublé d'un véritable critique. Ce que Wilkie lui-même a laissé de lettres, d'observations, de notes relatives à ce voyage, est prodigieux comme matière et comme intérêt.

Après avoir vu et revu, analysé, décrit la *Capella*, les antiques du Vatican, tant de beautés, tant de trésors, Wilkie néanmoins céda au besoin de se déplacer. Il voulait aller plus loin demander au soleil du Sud un jet plus ardent encore. Le seul contact de cette terre qui s'était nommée la Grande-Grèce ne devait-il pas l'électriser au point de le guérir? Pythagore et Ribéra, les cyclopes et saint Janvier, une cité qui gesticule au pied d'un volcan qui se repose, les anfractuosités farouches des monts et la douce agitation des orangers en fleur... Quelle poussière d'idées! Quel prospectus! Quel tableau! C'était une séduction à n'y résister pas. Ce ne fut donc pas sans volupté qu'il foula le pavé de la turbulente ville de Naples, et l'on a même de lui un bout de lettre daté du 8 *mars, crater of Mount Vesuvius.*

Scruté avec soin, le musée de Portici lui offrit d'utiles enseignements. Le *Borbonico* aussi lui fournit un grand nombre de révélations précieuses. Lorsqu'il revint à Rome, Wilkie, disons-le, était animé d'une double persuasion : si la statuaire antique avait, selon lui, atteint le sommet de l'art, si elle restait le modèle achevé et incontestable, la peinture, au contraire, lui semblait ne devoir qu'à la science et au génie des modernes des progrès sensibles et un sérieux essor.

De Rome où il était revenu, notre artiste se rendit à Bologne, et de Bologne à Venise, « cité très-remarquable, l'Amsterdam italien. » Il entrait dans cette ville le 28 avril, comme il est aisé de le constater par ses lettres. Mais ce ne fut toutefois pas sans s'être préalablement arrêté à Parme, avoir admiré « les chaudes ombres » du Corrége, salué la glorieuse *Cupola.*

Les quelques lignes qu'il consacre à l'école bolonaise méritent assez d'être recueillies au passage : « De tous les musées italiens, dit-il, le « musée de Bologne est celui pour lequel le touriste vulgaire professe le « plus d'admiration, bien que pour l'œil de l'artiste il n'y a rien là « qu'en d'autres contrées on n'ait égalé ou surpassé. Bologne n'a pas « enfanté de génie digne d'entrer en comparaison avec Rubens ou Rem- « brandt, Claude ou Poussin, *Hogarth* ou Reynolds. Annibal Carrache, « son plus grand peintre, ne peut sans doute pas être mis sur la même « ligne que le Corrége. Le Dominiquin est un peintre patient, mais le « niveau de la commune nature a rarement été dépassé par lui. Guide a « quelque éclat, mais il est pesant. Quant au Guerchin, on regrette qu'il « se soit complu dans les ordonnances embrouillées. Enfin, chez tous « sans exception, une certaine lourdeur prévaut, un certain ennui « perce. Mais en dépit de tout cela pourtant, il y a dans leurs ta- « bleaux une tenue réelle, je ne sais quel air d'apparat qui impose,

« et ils ne laissent pas de faire assez bonne mine pour tenir n'importe « en quel musée un honorable rang. Et même que n'avons-nous retenu « à notre époque un peu de cet élan qui fit s'épanouir à la fois tant « d'œuvres et vint donner à une seule province tant d'intrépides « ouvriers ! »

A Venise, Wilkie visita en détail toutes les églises, la *Salute*, *Saint-Sébastien*, *Saints-Jean-et-Paul*, etc., les palais Manfrini, Pisani, tant d'autres encore. Il passa de longues heures en contemplation devant les grands chefs- d'œuvre, la *Famille Pisaro*, le *Saint Pierre martyr*, le *Miracle de saint Marc*. Mais il trouva l'*Assomption* du Titien grattée et repeinte. Ce fut à Venise aussi qu'il rencontra Woodburn, le marchand d'estampes, très-disposé pour l'heure à l'accompagner dans une contrée voisine. Ils devaient faire plus tard ensemble un voyage en Orient.

Il y avait déjà bien huit mois que David Wilkie respirait l'air plus subtil de l'Italie. Sa santé pourtant n'avait pas subi la moindre amélioration. Il est vrai de dire qu'il avait interrompu tout traitement méthodique et qu'en de telles circonstances l'usage des eaux médicinales d'Allemagne restait encore à tenter. C'est ce qui le détermina à se rendre en ce pays en traversant Innspruck et les monts tyroliens. Le 5 juin donc il atteignait Munich, et le 19 il avait gagné Dresde, où il trouva la *Notte* du Corrége plus maltraitée encore que l'*Assomption* du Titien.

Il serait fastidieux de suivre Wilkie aux villes de bain, à Tœplitz d'abord et puis ensuite à Carlsbad, en Bohême. Ce sont là potions d'eau tiède qu'il est bon d'épargner au lecteur. Dire que le retour en Italie s'opéra par Vienne et Trieste, cela convient déjà mieux à notre objet spécial. Il va de soi qu'après avoir vu la galerie de Dresde et le musée bavarois il n'y avait pas à se dispenser de visiter le Belvédère. Aussi les notes s'accumulaient-elles de plus en plus sur le carnet du voyageur : riche bagage en vérité, seulement quelque peu gênant pour nous, biographe modeste qui voyageons à la légère. On nous permettra donc de prendre les devants, d'aller guetter le retour du malade en Italie, où nous n'aurons que plus de plaisir à le retrouver, en octobre, après la saison des chaleurs.

Wilkie prolongea son séjour en Italie l'espace à peu près d'une année encore : charmante vie après tout, à ne voir du moins les choses que d'un certain côté, ennoblie à point par le dilettantisme quand elle ne pouvait plus l'être par le travail. Les fresques padouanes du Giotto demeureront pour lui l'objet d'une étude opiniâtre. Mais c'est surtout *le Couronnement de la Vierge* peint à Lucques par Fra Bartolomeo qui le surprend et l'émeut. Pendant une année il va et il vient, il se pose et repose, il

brouille ses voies et les entre-croise; devant les fiers portraits du cavalier Van Dyck que les palais gênois recèlent il se surprend à évoquer la *Vénus* florentine du chevalier Titien : décidément, il fallait que le principe de sa maladie fût bien tenace pour que cette vie nomade, si bonne à l'âme, si pleine d'excitations salutaires, ne le guérît pas?

Restait à voir un pays encore : on devine assez lequel ce peut être. Wilkie ne pouvait vouloir laisser en dehors de ses études cette puissante peinture espagnole si pleine d'accent, d'originalité, de sel. Cette dernière et importante lacune, à toute force il lui fallait la combler. Son dessein donc prenant corps, il s'arrangea de façon à gagner au plus tôt Genève, d'où il comptait traverser par étapes la France du midi. Lyon, Montpellier, Toulouse et Auch devaient être les principaux points d'arrêt : la dernière de toutes ces stations, c'était Bayonne.

A Montpellier, il se fit indiquer la demeure de *Monsieur Fabre* pour qui il avait une lettre et qui, bien que fort souffrant de la goutte, lui fit les honneurs de son musée avec un héroïsme courtois. Mais plus à l'ouest, la cathédrale d'Auch, à deux étapes de là, ménageait à notre Calédonien un spectacle inattendu, une surprise véritable. A la vue des nobles vitraux d'Arnaud Demole, ce fut une admiration presque sans réserve qu'il laissa éclater : « Que l'art du peintre-verrier, dit-il, pût aller si loin, c'est ce que je n'eusse jamais cru, pour mon compte. » Et pourquoi donc pas, à tout prendre? Il n'avait donc pas vu nos verrières parisiennes de Saint-Gervais, ni celles de Saint-Étienne de Beauvais par Angrand Leprince?

Le 8 octobre 1827, enfin, il vint agréablement surprendre Washington Irving à Madrid. Encore qu'il fût au cœur des Espagnes, tenez pour certain qu'il ne pouvait que difficilement se résoudre à se croire dans ce « Tombuctoo de l'art, » où n'avait jamais pénétré jusque-là nul artiste anglais. C'est à peine d'ailleurs s'il prit le temps de s'installer pour courir à l'Escurial. Les merveilles de ce lieu, il les a retracées, soit dans ses lettres, soit dans son journal. Il nous a dit en outre les émotions qui, au musée de Madrid, l'assaillirent en présence de tant de chefs-d'œuvre. Les Titiens, les Rubens l'enivrèrent, l'accablèrent de leur nombre, de leur importance. Mais plus que tout le reste pourtant les artistes locaux conquirent son attention sympathique, et parmi ceux-ci surtout les deux plus grands, Vélasquez et Murillo. Il ne recouvra même le calme de la pensée et du cœur qu'après avoir visité Séville, leur commune patrie. C'était remonter à la source éblouissante de la couleur.

On nous permettra de rapporter certains passages d'une de ses lettres à Lawrence, dans laquelle il s'efforce de caractériser les deux chefs espagnols.

« Il est remarquable, y dépose-t-il, qu'ayant vu le jour dans le « même temps, se rattachant à la même école, ayant peint des scènes « empruntées à la même époque, prises dans le même temps, ces deux « éminents artistes aient su néanmoins donner à leur peinture un carac- « tère si différent que le plus ignorant même n'a pas à s'y méprendre, « Murillo étant tout suavité, Vélasquez tout étincelle et tout feu. Pour « nous, Anglais, louer Vélasquez serait un acte en quelque sorte oiseux. « J'ignore si ma remarque peut passer pour neuve, mais je lui trouve, à « ce peintre, comme un air de famille avec nous; à tel point même que si « je me promène dans les deux couloirs du musée où l'on a rassemblé ses « œuvres, je me crois presque entouré de tableaux anglais. Soit imita- « tion, soit instinct, sir Joshua, Romney et Raeburn semblent puissamment « imbus de ce style. Quelques-uns de nos compatriotes, parmi lesquels il « y aurait à ranger les peintres de paysages, paraissent aussi s'en rappro- « cher. Rien de plus fascinant d'ailleurs que les tableaux de lui que possède « Madrid. Les portraits équestres de Philippe III, Philippe IV, Olivarez, « celui du petit prince Balthazar, différents portraits d'enfants accoutrés « d'une façon fantastiquement grotesque, sont du plus heureux effet. Tel « était d'ailleurs son goût pour les types exceptionnels, qu'on peut voir « ici de lui jusqu'à six portraits de nains. »

« Si l'on s'avise de comparer son talent à celui de Murillo, on lui « trouvera plus de physionomie, plus d'esprit, plus de ce qui captive et « subjugue l'artiste. Toutefois, Murillo est bien plus universellement « admiré, ce qui même pour lui est un titre à la défaveur près de quel- « ques-uns. Mais s'il est en quelques points supérieur à Vélasquez, et « s'il reste par le dessin très-inférieur aux écoles d'Italie, dans la cou- « leur il déploie ces teintes d'un naturalisme choisi qui le rapproche du « Corrége et du Titien. Ses plus belles œuvres, à ce qu'on prétend, sont « en Andalousie. Ici même, à Madrid, je n'ai rien vu de supérieur au « tableau de la galerie Soult. »

En cette même année 1828, dans le courant de l'été, Wilkie prit congé de l'Espagne. Le 30 juin, il était de retour à Londres, dans sa maison de Kensington.

Nous ne devons pas omettre de dire que lors de son second séjour en Italie Wilkie avait peu à peu recouvré la faculté de peindre. Il avait même, à son grand étonnement, acquis dans la pratique une décision que rien dans les habitudes de son passé ne laissait absolument prévoir. De là cette façon de faire plus sommaire, plus expéditive, un peu âpre, un peu rembrunie, qui va constituer ce qu'on peut appeler sa seconde manière, et qui laissera regretter la naïve patience et la candeur stu-

dieuse de ses premiers essais. Aux natures très-simples comme celle de Wilkie, le dilettantisme, il est permis de le croire, vaut sans doute mieux sur le papier que sur le canevas.

Pourtant le roi George IV lui acheta plusieurs tableaux, de ceux qu'il avait traités dans ce nouveau mode; l'artiste les avait peints pour la plupart à Genève ou à Madrid. A l'exposition de 1829, on en comptait jusqu'à huit, parmi lesquels *les Pifferari, Princesse lavant les pieds des pèlerins, le Départ et le Retour de la guerilla, le Conseil de guerre, la Fille de Saragosse.* Ces énigmatiques tableaux révélaient un nouveau peintre sous le nom ancien et connu dont il s'affublait. Pour radical toutefois que fût le vice dont ils souffraient, ils ne pouvaient évidemment pas être dépourvus de tout mérite, et comme en outre ils montraient patte blanche au public, comme ils se présentaient à lui en résille de Figaro savant dans l'art de pincer de la fibre nationale, la réception qu'on leur fit ne laissa pas d'avoir son côté galant. On s'arrangea de façon à leur doser un succès plus tolérable que vif.

A partir de cette époque, David Wilkie vécut encore douze ans. Mais comme cette phase de sa vie ne présente, selon nous, qu'un intérêt médiocre, on nous permettra de ne nous y attacher que peu, de ne la présenter qu'en raccourci au lecteur. Tout de notre mieux, tout aussi au vif que nous l'avons pu faire, nous avons successivement montré en Wilkie l'homme, le peintre et le dilettante. Il faut nous en tenir à cette trinité. Notre dévouement n'ira pas plus loin. Un pas de plus seulement, une enjambée unique mais imprudente, et nous aurions à faire apparaître en Wilkie le peintre officiel. Dès lors notre tâche est terminée : cela n'est-il pas clair et visible? Ou bien si de fortune on tient encore à savoir qu'en 1836, à cinquante et un ans d'âge, Wilkie fut *Knighted,* créé chevalier, — comme Bayard ou comme Amadis, — nous voici donc sérieusement quitte, car voilà le fait mentionné.

A un certain moment, quoi qu'il en soit, nous retrouvons en lui l'enfant, nous retrouvons en lui l'artiste, — ce qui est à très-peu près dire l'homme. Ce fut lors de son voyage en Irlande, dont il parcourut les districts montagneux. Foisonnant sur les buissons comme des cénelles gigantesques, et piquant de points vifs l'étendue, les hardes rouges des paysans l'émeuvent, l'amusent; elles réveillent en son âme je ne sais quelle vieille fanfare assoupie plus qu'à demi, et c'est vers un passé incommensurable que dans ces lieux absolument primitifs, où le pourceau coudoie l'homme, les bornes de son existence, à lui, lui paraissent se reculer. Il lui sembla que pour cette fois enfin, lui, le peintre Wilkie, il touchait au berceau du monde, ou, pour mieux dire, à ces vagues

époques où l'idée de *berceau* elle-même ne répondait encore à rien qui fût.

Wilkie n'avait plus guère que l'Orient à explorer, terre non plus vierge celle-là, mais plutôt terre mère, berceau des industries, des fables et des religions. Ils partirent pour ce grand voyage, Woodburn et lui, vers l'automne de 1840. Il ne s'agissait de rien moins d'abord que de gagner par le Danube Constantinople, après avoir sillonné la Hollande, fait un trou à travers l'Allemagne. Comme il faut, en définitive, toujours commencer en tout par quelque chose, un premier débarquement s'effectua, le 15 août, à Rotterdam.

C'est à La Haye qu'ils se trouvaient déjà le surlendemain. Mais ils ne s'y arrêtèrent que le temps d'admirer l'importante collection du prince d'Orange, sans trop oublier non plus pourtant la galerie Verstolk van Soelen. Les dévotions furent plus abondantes à Amsterdam. On fêta un peu plus dignement les chefs-d'œuvres de la *Trippenhuis*. Le Ferdinand Bol de la *Léproserie*, les Maës, les Ostades, les Hobbemas de la galerie Six van Hillegom reçurent à leur tour leur tribut d'admiration si équitable. Dès lors, suffisamment munis de courage et d'exaltation, nos deux pèlerins traversèrent Utrecht, puis, après Utrecht, Nimègue, en quête de Cologne, qu'ils atteignirent rapidement le 22 août.

A Nimègue, Wilkie ne crut-il pas reconnaître les lieux et les objets familiers au pinceau de Cuyp? A Cologne, Rubens le retint quelque temps en contemplation devant son *Crucifiement de saint Pierre*.

Bientôt le Rhin, remonté par eux jusqu'à Mayence, mit nos touristes en communication avec le chemin de fer de Francfort, qu'ils n'hésitèrent pas à prendre, s'empressant, à la descente du wagon, d'aller étudier le musée des vieux maîtres allemands. Le musée des primitives écoles, qu'ils virent ensuite à Nuremberg, devait compléter sur ce point leur plaisir et leur éducation. Bref, après s'être arrêtés quelque peu dans cette dernière ville et à Munich, puis à Saltzbourg, le lieu natal de Mozart et de Paracelse, après avoir vu fuir les horizons de Linz, ils entrèrent un beau matin dans cette opulente ville de Vienne, où Wilkie se souvenait d'avoir reçu jadis le plus charmant accueil.

C'était bien, l'on en conviendra, le cas de revoir une fois, une toute petite fois encore, et le cabinet Lichtenstein et le Belvédère, et *le saint Ignace* et *le saint Xavier* de Rubens surtout, « œuvres dans lesquelles « le peintre s'est lui-même surpassé. » Car de jamais prétendre trouver chez les sectateurs de l'islam une telle bonne aubaine, c'eût été chose bien déraisonnable. D'y trouver une collection de dessins pareille à celle de l'archiduc Charles, il n'y fallait non plus pas songer. Or Wilkie s'était

procuré l'accès de ce cabinet par l'entremise d'Artaria. Est-ce le lieu d'enregistrer les doutes, de dire les soupçons? Nous ne pouvons cacher qu'un assez bon nombre de Raphaëls et de Michel-Anges lui parurent suspects.

Les deux *gentlemen* étaient enfin parvenus à Constantinople, après avoir suivi le cours du Danube jusqu'au village d'Orsova. En pénétrant, le 7 octobre, dans la vieille Byzance, ils comptaient bien ne lui accorder qu'une quinzaine de jours. La guerre de Syrie les y retint en réalité trois mois, pendant lesquels Wilkie trouva moyen de déployer une prodigieuse activité. Soit à Constantinople même, soit au faubourg de Péra où il demeurait, il est certain qu'il exécuta pendant ce laps de temps une soixantaine d'esquisses, tant de groupes que de personnages isolément pris. De plus, il sollicita et obtint la faveur de peindre pour la reine d'Angleterre le portrait du sultan. Le commandeur des croyants, plus éclairé ou moins méticuleux que les notables gens de Cults, jugea qu'il était avec la loi de Mahomet des accommodements sans doute.

Les choses enfin le permettant, le *steam-boat* qui faisait le service de Constantinople à Smyrne entrait, le 13 janvier 1841, dans les Dardanelles, ayant nos insulaires à bord. Doublant bientôt la côte phrygienne, il saluait en passant de son panache de fumée la plaine *ubi Troja fuit*, un bien maussade lieu (*a miserable place*), nous apprend Wilkie. Le lendemain l'on était à Smyrne, qui, frileuse en cette saison, se chauffait au charbon de Newcastle avec une gravité tout orientale.

A Smyrne, agréable et belle ville d'ailleurs, le froid devenu pour la contrée assez vif les retint au *Naval Hotel* une quinzaine de jours à peu près, pendant laquelle quinzaine Woodburn apprit par le *Galignani* la mort de sa mère. Le 1er février seulement, ils foulaient, au milieu d'une foule étrange et bigarrée, le pont d'un steamer qui devait les conduire à Beyrouth.

Rhodes, Chypre, Beyrouth, Jaffa, voilà des noms célèbres et qui certes proclament assez que nous approchons. Car sans doute il suffit de les signaler, et l'on devine là des stations échelonnées sur la route d'une cité célèbre entre toutes. Le 4 mars, en effet, ni plus tôt ni plus tard, nous assistions à l'entrée de nos pèlerins — auxquels, plus que jamais, on peut appliquer ce nom — dans Jérusalem, la ville aux tours trapues et aux murailles aveuglantes, qui rappelle à Wilkie *the imaginations of Nicolas Poussin.*

Ils trouvèrent aussi que le saint tombeau du Christ était devenu la proie de deux ou trois sectes qui se le disputaient avec une violence sans égale et scandalisaient fort par leurs querelles les placides Orientaux. Nos

artistes n'avaient guère qu'un seul moyen d'échapper à la petitesse des hommes, c'était de se réfugier dans la grandeur des lieux : ils n'y manquèrent pas, comme on nous peut croire. Bethléem, la mer Morte, le Jourdain, Jéricho, les montagnes du nord revivent avec leur farouche majesté sous la plume de Wilkie. Ces lieux, notre grand Chateaubriand lui-même ne les a pas mieux décrits, n'en a pas mieux rendu la désolation solennelle. Les exhalaisons amères de la solitude vertigineuse flottent dans le récit qu'ils imprègnent. C'est que si certaines plantes sont naturellement aromatiques, ainsi certains hommes ont des impressions de choix.

Mais ce pays ne comptait pas qu'un seul inconvénient. Il se trouva que de surcroît la peste menaçait la contrée. A ce compte-là, regagner Jaffa au plus vite semblait le parti le plus prudent. Ce fut aussi celui qu'adoptèrent nos deux Anglais. Une fois à Jaffa, ils s'empressèrent de retenir immédiatement deux places sur un bâtiment à voiles en partance pour Damiette.

La traversée fut rude, la mer pénible à tenir. La malheureuse coque de bois essuya de vifs assauts, ballottée à satiété par la houle. Ce ne fut enfin qu'après cinq jours et cinq nuits de lutte et de péril que les minarets de Damiette apparurent à l'horizon.

Une seconde traversée assez longue les mena de Damiette à Alexandrie. Là, jugeant qu'après de telles secousses il y avait nécessité de réparer leurs forces, les deux amis excédés s'octroyèrent un mois de repos. C'était à peine suffisant. Et encore ce repos n'était-il que relatif. Car il est bien avéré que, ce mois, Wilkie dut l'employer à reproduire sur la toile les traits de Sa Hautesse Méhémet-Ali, « cet homme extraordinaire, » comme il se complaît à le nommer.

Mais allons! cette fois c'était décidément là bien tout. Son plan était arrêté, sa résolution prise. Libre était la mer, ouvert le passage. Par malheur, décréter virtuellement le retour *at home*, ce n'est pas encore être chez soi, se retrouver à son foyer. Ce n'est pas recevoir les joyeuses visites de ses amis, plongé dans le fauteuil qu'on affectionne et qu'au départ on avait laissé pour qu'il vous attendît fidèlement. Disons-le, jamais Wilkie ne devait revoir ni Londres, le théâtre de sa renommée, ni Kensington, ni rien même qui ressemblât à la côte anglaise, ni non plus cette sœur déjà tout à l'espoir si prochain, si caressé, de fêter son retour. Ses jours étaient comptés. Bref en était le nombre.

Dans la seconde quinzaine de mai, — nous regrettons de ne pouvoir préciser le jour, — en proie qu'il était à une violente gastralgie, en assez triste disposition physique, il prit place à bord du steamer *l'Oriental*,

prêt lui-même à se détacher du continent africain. Pourtant ce ne fut au plus que l'affaire de quelques jours au bout desquels le malaise se dissipa. L'appétit avait lestement reparu. La gaieté était promptement revenue. C'est du moins ce qu'il écrivait de Malte à miss Hélène, le 26 mai. Mais à Malte précisément, un écart du régime dû sans doute à cet état de sécurité fausse vint de nouveau le plonger dans le plus alarmant péril. Au lieu de s'interdire la limonade glacée et les fruits, comme le voulait la prudence la plus élémentaire, ne s'était-il pas trouvé assez mal inspiré pour en user? Dès lors le déclin se produisit avec une si effrayante rapidité, que le jeudi 1er juin, à 11 heures 10 minutes du matin, en vue même de Gibraltar et le vapeur venant de repartir à toute vitesse, David Wilkie expirait. Il était mort sans visible agonie, dans un état de complète prostration. Le bâtiment dut virer de bord et revenir solliciter un permis d'inhumer, permis qui fut refusé par mesure de précaution contre la peste. Il repartit donc avec une célérité nouvelle. Mais à 36.20 de latitude et 6.42 de longitude, il y eut en mer un nouvel arrêt. Il était alors 8 heures 30 minutes du soir. Un service funèbre fut sur l'heure célébré par James Vaughan, l'aumônier du bord. Ce service achevé, le cercueil contenant la dépouille de David Wilkie fut descendu avec lenteur. On laissa couler les câbles, et corps et cercueil furent confiés aux flots, qui les ont trop bien gardés.

C'est ainsi qu'il disparut de la scène du monde et par cette porte ouverte sur l'abîme, ce talent fait de pureté et de discrétion, ce bon peintre qui avait été à Hogarth ce que Térence fut à Aristophane.

JACQUES DESROSIERS.

BAS-RELIEF DIT DE LA CROIX

ORNANT LE SANCTUAIRE DE L'UN DES TEMPLES A PALENQUE (GUATEMALA)

Les anciennes villes de l'Amérique centrale n'ont rien présenté d'aussi intéressant que le bas-relief dit de la Croix, dont nous publions ici la gravure, faite d'après une photographie récemment publiée à Mexico [1]. Le sujet mystérieux de ce bas-relief a donné lieu à une foule de conjectures dont nous rendrons brièvement compte, sans nous prononcer sur leur valeur, notre but étant purement artistique. On est d'abord très-surpris de trouver, dans l'œuvre d'art d'un peuple païen dont l'existence est entourée de mystère, la représentation d'une croix de forme latine, et notre étonnement s'accroît en voyant un coq au sommet de cette croix, comme représentant l'oiseau qui chantait pour la dernière fois quand saint Pierre eut trois fois renié son maître.

La croix est posée sur une grosse pierre sculptée, figurant une tête monstrueuse qu'on pourrait prendre aussi pour celle du serpent écrasé sous les pieds du Christ [2]. Cette explication cependant serait fausse, car ce bas-relief a été sculpté longtemps avant que le christianisme fût introduit au Mexique par les Espagnols.

Selon les vieilles chroniques mexicaines, les anciennes villes de Yucatan furent bâties par une race venue de l'Orient neuf ou dix siècles avant

1. *Ciudadas y Ruinas Americanas reproducidas en Fotografia, y publicadas* per Julio Michaud. Mexico. 1865.

2. Les artistes primitifs chrétiens placèrent un serpent (symbole de Satan) au pied de la croix, surmonté par une tête de mort, pour rappeler la légende juive qu'Adam, dont le corps (selon les Mahométans) avait été sauvé dans l'Arche de Noé par Melchisédech, fils de Sem, était enseveli au mont Calvaire. (Voyez Kreutzer, *Christliche Kirchenban,* vol. II, p. 79; et W. Menzel, *Christliche Symbolik,* vol. I, p. 28.

BAS-RELIEF DE PALENQUE.

notre ère [1]. Les institutions qu'elle introduisit dans le pays ressemblèrent tellement à celles des Asiatiques, que la croyance moderne dans la probabilité d'une ancienne communication entre les deux hémisphères y trouve une sorte de confirmation [2].

Nous ne savons pas d'une manière positive si ce fut cette race orientale connue dans l'histoire sous le nom de Colhua, qui bâtit les villes de Palenque, Mayapan, etc., etc.; ou si ces villes furent l'ouvrage des Tzequils (hommes aux jupons de femmes); ou bien celui des Aborigènes nommés Tzendales, dont les historiens racontent que mille ans avant Jésus-Christ [3] une espèce de demi-dieu nommé Votan arriva, avec une nombreuse suite, de Valum-Votan (qu'on suppose être l'île de Cuba) et fonda la ville de Nachan que quelques auteurs identifient avec Palenque.

Il ne nous appartient pas d'entrer plus avant dans une question aussi compliquée que celle des origines américaines.

Deux choses nous empêchent d'arriver à une pleine connaissance des croyances et des cérémonies religieuses des anciens Mexicains; d'abord la destruction des archives de Mexique et de Jezcuco, ordonnée par Zumarraga, le premier archevêque espagnol, qui les regardait comme des monuments d'une détestable superstition [4]; et ensuite notre incapacité à déchiffrer les hiéroglyphes sculptés par eux sur les murs et les bas-reliefs de leurs temples. La clef en était perdue, même au temps de la conquête, et les indigènes d'alors se servaient d'un système d'écriture [5] symbolique qui n'avait rien de commun avec celui de leurs ancêtres. On

1. *Notice bibliographique sur le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine*, par l'abbé Brasseur, de Bourbourg, p. 30 et 31.

2. Voyez un article intitulé : *American Archueology*, par S. J. Haven, imprimé à Washington par le Smithsonian Institute, 1856; — et l'examen très-approfondi des passages de Strabon, Plutarque et autres auteurs anciens dans la *Notice bibliographique* de l'abbé Brasseur, déjà citée, p. XCII-CIX.

3. Selon Ordonez, *Historia del cielo y de la terra*, cité par l'abbé Brasseur dans son *Histoire des nations civilisées du Mexique*, etc., vol. I, p. 68. — Dans la note 5, p. 70, l'abbé dit qu'il trouve la confirmation de cette date dans l'*Histoire des soleils*, dans le *Codex Chimalpopoca*, et la précise à l'an 955 B. C. Voir sa *Notice* déjà citée, p. CXI.

4. Les quelques reliques qui ont échappé à cet « auto-da-fé » littéraire, dit M. Gallatin, contiennent un maigre compte rendu de l'histoire mexicaine pendant cent ans avant la conquête, et presque rien des événements antérieurs. Voyez *Transactions of the American Ethnological Society*, I, 145, cité par M. Mayer dans ses *Observations sur l'histoire et l'archéologie mexicaines*, publiées à Washington en 1856.

5. M. Meyer, *op. cit.*, p. 2 et 3, dit que les Aztecs, et peut-être leurs prédécesseurs dans la vallée de Mexico, se servaient d'une espèce d'écriture graphique (*picture writing*) pour conserver la mémoire des faits. Cette écriture était composée de plu-

peut voir par la gravure du bas-relief que nous étudions que ces hiéroglyphes anciens ne ressemblaient nullement à ceux des Égyptiens, ceux-ci étant en creux, tandis que les premiers sont en relief.

On serait grandement en erreur si on pensait que la croix de Palenque fut la seule existante dans ces pays. On sait que les Espagnols s'étonnèrent souvent de voir les hommages rendus à la croix par les Indiens [1], hommages qui pourraient donner quelque appui à la tradition que l'apôtre saint Thomas avait visité le Mexique et y avait introduit le christianisme [2]. On trouvait ces croix dressées en plusieurs endroits. Il y en avait par exemple une en pierre dans l'île de Cozumel, et plusieurs symboles analogues auxquels les populations demandaient de la pluie en temps de sécheresse. Une autre croix existait à Guatalco, et une de bois à Oajaca, qui avait été regardée de temps immémorial comme un symbole sacré [3]; d'autres à Toltan et à Tezcuco, et une à Meztitlan, remarquable par sa grandeur, sa couleur et sa forme, qui était celle d'un Tau, semblable à la croix ansée des Égyptiens, symbole de la vie divine. Enfin, il y avait une croix gravée sur un rocher à Tulamingo, et un temple dédié à la sainte croix à Cholulan. On se demande quelle était la signification de cet emblème que nous identifions avec le christianisme, question à laquelle on n'a pu répondre d'une manière absolue. Les divers auteurs qui se sont occupés de la résoudre sont d'accord que la croix représentait le dieu de la pluie.

M. Lenoir [4] dit que « cette croix est dans le ciel. Elle est formée par

sieurs éléments, tels qu'un système arbitraire de symboles pour marquer les divisions de l'année, les éléments et les événements; de mauvais dessins pour représenter des personnages et leurs actes, et d'un système phonétique. M. Ch. Forey dit: « L'extrême antiquité des édifices de Palenque est constatée par le fait que les hiéroglyphes n'ont aucune analogie de forme avec ceux des Égyptiens ni avec ceux dont les Aztecs se servaient au temps de Montezuma. » (Discours imprimé, p. 54, avec notes et documents, dans le 2e volume des *Antiquités mexicaines*. Paris, 1834.)

1. Voyez note 2, p. 23 de l'introduction au bel ouvrage de M. l'abbé Brasseur, intitulé : *Monuments anciens du Mexique et de Yucatan.*

2. *Original History of Ancient America,* by George Jones. London, 1843. Cité par M. Haven, *op. cit.,* p. 15, chap. I.

3. Par ordre de l'évêque Cervantes, cette croix a été placée dans une magnifique chapelle de la cathédrale. Le pape Paul V fut informé de sa découverte, et on lui envoya une petite tasse faite avec le bois de cette croix, qu'il reçut à genoux, en chantant l'hymne *Vexilla regis.*

Life in Mexico, par Mme Calderon de la Barca. 1843.

Voyez note 3, p. 15, *op. cit.,* de M. Haven.

4. Examen des planches, nos 36, 37, 38 de la troisième expédition du capitaine Dupaix, par M. Alexandre Lenoir, p. 79, *Antiquités mexicaines.*

« la jonction de l'écliptique et de l'équateur qui fixe deux points impor-
« tants de l'année, savoir le printemps par la présence du soleil dans le
« Bélier, qui est couché sur cette jonction cruciale; et l'automne par la
« station que fait le soleil dans le signe de la Vierge, qui est placé sur le
« second point crucial. Les prêtres égyptiens avaient consacré ces signes
« astronomiques; ils mettaient la croix ansée dans la main d'Osiris, et la
« plaçaient aussi dans celle d'Isis, pour caractériser l'automne et annon-
« cer l'inondation du Nil... Dans l'Inde, ce signe est l'emblème de Dja-
« garnatha, c'est-à-dire du Lingam. »

M. Waldeck[1] dit qu'il est probable que la croix de Palenque n'était que le symbole d'une grande division astronomique. L'abbé Brasseur, de Bourbourg, qui s'était dévoué à l'étude de l'histoire politique et religieuse des Mexicains, confesse qu'il lui est impossible de décider actuellement si notre croix était placée à Palenque comme le souvenir d'un christianisme antérieur, ou bien si elle faisait allusion à la crue de deux grands fleuves (l'Otolum et le Rio-Michol)[2]. Il reconnaît, comme les autres écrivains déjà cités, que la croix était considérée comme le signe de la germination et de la pluie, celui dans lequel on adorait le symbole Cé-Acatl, ou une canne, connu aussi sous le nom de Quetzalcohuatl; il ajoute ailleurs qu'en Égypte aussi ces symboles étaient probablement adorés comme ceux de la génération universelle.

Le capitaine Dupaix[3] qui, le premier, a fait connaître les ruines de l'Amérique centrale, ne se hasarde pas à expliquer notre bas-relief; il dit seulement qu'il faut « appliquer cette composition allégorique à la « religion de ces anciens peuples. » Selon lui, il y avait quatre-vingts grands bas-reliefs de stuc et de marbre à Palenque, dont la plus grande partie a été détruite. Les grandes dalles de marbre jaunâtre étaient rangées symétriquement en dedans et en dehors des temples, entre les fenê-

1. *Voyage pitt. et arch. dans le Yucatan*, p. 106, par M. F. de Waldeck. Paris, 1838.

2. *Histoire des nations civilisées du Mexique*, vol. I, p. 83.

3. Relations des trois expéditions du capitaine Dupaix, imprimée dans les *Antiquités mexicaines*, déjà citées, et aussi dans le 4e vol. de lord Kingsborough. Londres, 1830. Le capitaine Dupaix, envoyé par Charles IV, roi d'Espagne, visita les anciennes villes américaines de 1805 à 1808.

Palenque a été découverte en 1750. Les ruines furent explorées pour la première fois en 1787 par le capitaine Antonio del Rio, envoyé par le roi d'Espagne.

Les lithographies dont les voyages du capitaine Dupaix ont été illustrées sont faites d'après les dessins d'un artiste mexicain nommé Castãneda. Il faut dire qu'elles donnent une assez faible idée des originaux.

tres des corridors qui les entouraient. Les figures humaines, dit-il, ont à peu près six pieds de haut.

Notre bas-relief était complété par d'autres figures en profil rangées également derrière le prêtre sacrificateur. Un homme jouait d'un instrument de musique de forme fantastique, et deux autres hommes se tenaient en contemplation.

L'édifice d'où vient cette croix, nous dit l'abbé Brasseur, était bâti sur une double terrasse pyramidale. A l'époque de l'une de ses visites, il trouva que la pierre du centre du relief de la croix avait été transportée au bord de la petite rivière qui coulait au-dessous de la colline, pour être emportée aux États-Unis, ce qui fut empêché par le gouverneur de Chiapa [1].

Avant de conclure, il ne sera pas inutile peut-être de noter quelques particularités de l'art mexicain mis en lumière par notre bas-relief, qui se retrouvent dans les œuvres primitives des Égyptiens, des Assyriens et des Grecs. Chez tous les anciens peuples les premières représentations de la figure de l'homme et de l'animal ont été en profil, aspect le plus facile à saisir. Cette disposition qui caractérise l'art égyptien de toutes les époques est souvent modifiée par la représentation de la tête et des jambes en profil, tandis que le corps est dessiné de face. Les bas-reliefs primitifs de tous les pays sont, comme ceux du Mexique, très-peu saillants et tout à fait plats à la surface et cela tient à ce qu'ils formaient une partie intégrale de l'architecture et qu'ils y jouaient un rôle entièrement subordonné. De là la nécessité de les peindre pour les rendre plus visibles.

L'origine du bas-relief (forme la plus ancienne de la sculpture) fut probablement la même chez les Mexicains que chez les autres peuples anciens. On ne fit d'abord qu'indiquer les contours et marquer les détails des figures en couleur sur la pierre, ensuite on marqua les formes avec un outil, puis, pour donner de la saillie, on creusa le fond entre les figures et autres objets sculptés, tout en laissant leurs surfaces plates et unies. En Égypte, grâce aux lois qui tenaient l'art enchaîné, on ne sculptait jamais les figures en haut-relief; mais en Grèce, pays du libre développement artistique, le désir croissant de se rapprocher de la nature amena les artistes à pratiquer ce relief dont les marbres du Parthénon nous fournissent les plus admirables exemples. Il y a loin, en effet, de l'œuvre semi-barbare de Palenque aux chefs-d'œuvre de la Grèce, et même à ceux de l'art primitif égyptien, dont la perfection nous frappe et

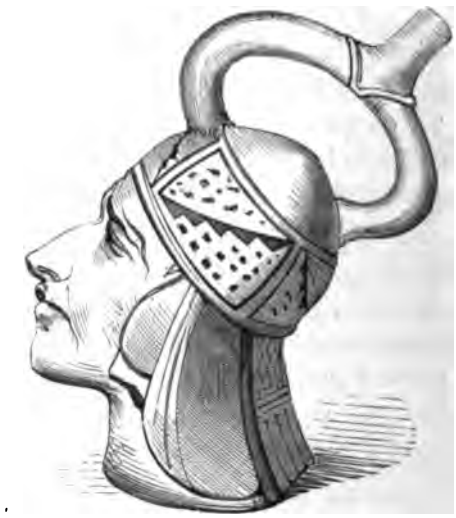
1. L'abbé Brasseur, *Monuments anciens*, etc. Le bas-relief de Palenque forme le sujet des planches XXI et XXII.

nous émerveille; mais cependant il faut reconnaître qu'au point de vue du dessin et des proportions notre figure mérite une place d'honneur à côté d'autres œuvres d'art des anciens peuples.

La figure du prêtre montre une étude soigneuse de la nature. La tête est très-caractéristique, et la pose est simple et ferme, quoique sans roideur. L'artiste a aussi montré son amour du vrai par la manière dont il a rendu l'oiseau mystérieux (emblème peut-être de la vigilance), qui est perché sur la croix. Les plumes sont bien disposées, et tombent d'une façon remarquablement vraie.

On dit que la clef des hiéroglyphes, dont le bas-relief de Palenque nous donne des exemples, vient d'être trouvée, et qu'il ne manque que de savoir s'en servir. Espérons qu'un nouveau Champollion paraîtra bientôt pour dévoiler les mystères qu'ils cachent depuis si longtemps.

CHARLES C. PERKINS.



PIERRE-PAUL RUBENS

PEINTRE DE VINCENT Ier DE GONZAGUE, DUC DE MANTOUE

DERNIER SÉJOUR DE RUBENS A ROME

ET SON DÉPART POUR LES FLANDRES[1]

(1608.)

Depuis son retour de Gênes, le duc de Mantoue avait occupé ses loisirs à *villegiare* dans les charmantes résidences que, depuis qu'il était souverain, il avait embellies avec un faste si grand et un goût si sûr. L'examen de sa correspondance démontre aussi que, pendant cette année 1607, Son Altesse avait pris une extrême inclination pour la musique et les paroles propres à y être adaptées. Peut-être fut-ce pour justifier son élection récente à l'Académie florentine des *Elevati*[2]. Ce qui est assuré, c'est que, malgré sa lettre à l'archiduc Albert, pendant tout cet automne, Monsieur de Mantoue parut avoir quelque peu négligé son *dilettantisme* de la peinture pour donner sa faveur à la musique. Il échange alors une correspondance fréquente avec des compositeurs de Florence et de Rome. Un certain Francesco Cini lui envoie des odes; un certain Francesco Campagnola devient son pensionnaire à Rome pour qu'il y embellisse sa voix, y apprenne la guitare, fréquente *virtuosi* et *virtuose*, et lui

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1866, 1er avril 1867 et 1er mars 1868.

2. Archives de Mantoue, E. XXVI. Florence. Lettre des *Academici Elevati*, 24 mars 1607 : « s'el favore che Ella s'è compiaciuta di farne a questa nostra novella Accademia, havendo voluto esser ammessa nel numero de q' Elevati potesse con parole ricever alcun degno ringraziamento, noi... », etc.

expédie les romances à la mode; Jacopo Peri, chanteur et compositeur goûté à Florence, reçoit de Son Altesse des madrigaux pour être mis en musique; Marco de Gagliano, *maestro di qualità*, lui adresse les compositions de l'Académie des *Elevati* et en réfère à ses sentiments [1]; Son Altesse

1. Archives de Mantoue, E. XXVIII. *Correspondance de Florence*. Nous avons dans nos portefeuilles, sous la rubrique « MANTOUE, » une quantité de ces lettres copiées par nous sur les originaux. Celles remémorées ici sont de Francesco Cini, 11 juin 1607; de Jacopo Peri, Florence, 11 août 1607 et 23 avril 1608; de Francesco Campagnola, Rome, 14 juillet, 4 août et 8 septembre 1607; de Marco da Gagliano, Florence, 20 août 1607, 21 juillet, 29 juillet, 30 septembre 1608. Deux fragments de lettres du *musicante* Francesco Campagnola sont à citer comme pouvant servir à qui voudrait traiter de l'*école* à Rome à cette époque : « Fra i molti favori che io ho ricevuti dall'Altezza Vostra Serenissima questo di che ella al presente mi ha honorato col compiacere di mandarmi qui in Roma *arca de tutte le virtù* vien da me stimato il maggiore, da ciò comprendendo quanto sia grata la servitù mia a' V. A. S. poiche mi apre la strada alla virtù... Vo facendo le mie pratiche, serenissimo signore, et ogni giorno sento qualche virtuoso o virtuosa, in vero, che sono eccelenti nella loro professione, ma però io non mi perdo de animo, anzi ho pigliato molto più ardire, perchè spero di porterci capire anch' io fra loro et ognuno me ne assicura. Voglio incominciare ad imparare a sonare un poco di chitarrone perchè qui sonano bene et con molta eccelentia. Ho fatto amicitia stretta con Gioseppino il miglior di loro qual mi riesce assai galantuomo il quale mi promesse dell' arie che subito havute le mandaro a V. A. S..... di Roma, li 14 luglio 1607.

La seconde lettre à citer est singulière et apprécie curieusement la célébrité de l'école musicale romaine en 1607 :

Ser^mo^ Sig^r^ mio S^r^ et Padrone Oss^mo^,

Non vorrei già che fosse attribuito a colpa o negligenza mia, se io non mando dell' arie a V. A. S. come già mi comandò; perciò che per ogni diligenza per me possibile, per ogni ossequio, ch' io habbia saputo fare a Gioseppe, et con andar molte volte a ritrovarlo a casa, et con ogni sommissione offerirmegli, non ho potuto ancora ottenere da lui altro, che promesse, et buone parole; che perciò ho fatte tal pratiche, onde spero di haver tutte le cose sue per via straordinaria V. A. S. mi creda, ch' io non l' ho potuto sentire ancora apostatamente che una volta sola, et allhora si lasciò indurre per sentire me a cantare, il che feci molto volontieri; poichè tosto che io l' hebbi inteso, mi si acrebbe in maniera l' animo, che mi assicurai di cantare in faccia sua, et doppo lui, senza rossore alcuno. Ma per quanto posso intendere dal suo parlare, non agrada molto il nostro stile, anzi che affatto non l' ha taciuto meco : Et non è perchè non conosca lo stile buonissimo, ma presume tanto di se stesso, et della sua maniera di cantare, che si da ad intendere, che non ci sia chi lo prevaglia, ma ne anco chi le vada a paro. Quanto al mio poco sapere, et al molto di molti virtuosi, che sono qui in Roma, parmi che non poco s' inganni, poichè secondo le regole del bel cantare è giudicato non haver fabricato la musica sua su fondamenti principali, e necessarij : il che per hora intendere sarebbe per avventura nojoso a V. A. S. *In somma la fama di costoro consiste, che vivono in Roma, et questa città per se stessa apporta credito a chi longo tempo vi habita.* Trattanto vo' con ogni destrezza possibile sopportando ogni

rêve une *chapelle* recommandable, illustre par les sujets; la voilà faisant la cour au cardinal Montalto pour obtenir que Sa Révérendissime Seigneurie lui veuille bien céder une chanteuse célèbre qui est la grâce et l'ornement de sa maison de prince de l'Église [1]. Son envoyé à Venise, Ercole Udine, traducteur de l'*Énéide*, est tout à coup chargé par lui d'engager des *soprani*, des *contralti* en réputation pour chanter à son théâtre de Mantoue [2]. Ce fut dans ces dispositions lyriques que le sérénissime et *dilettante* patron de Rubens lui permit d'aller retrouver à Rome ses grands travaux délaissés pour le voyage à Gênes. J'ajoute, non sans des motifs dont on tardera peu à connaître l'explication, que vers cette fin d'année 1607 la Cour de Mantoue se trouva en grosses et lourdes dépenses, Ferdinand, second fils de Monsieur de Mantoue, ayant été promu au cardinalat [3], et un mariage pour l'aîné de la maison de Gonzague se traitant avec une princesse de la maison de Savoie [4].

mala lor conditione per cavarne quel più bello, et migliore che da lor posso, non potendosi negare, che in loro non sia alcuna buona qualità; oltre che la quantità; è numerosa di questi virtuosi, se bene la loro si ristringe in pochi. Quanto ai solazzi poi di venere particolarmente, sto assai bene : oh quante volte desidero V. A per i suoi gusti alla quale faccio humilissima riverenza, augurandole da nostro signore il desiderato fine d' ogni suo serenissimo pensiero. Di Roma, il 4 agosto 1607. Di V. A. S.

Humiliss° et devotiss° serv°,

FRANCESCO CAMPAGNOLA.

1. Archives de Mantoue, E. XXV, 3. *Correspondance de Rome*, 30 septembre 1607, G. Magno : « La cantatrice è stata richiesta dal gran duca al S. Cardinal Montalto prima che dal Sig. Duca, e già tiene compositioni in mano da mandarsi a memoria. Tuttavia preme al Sig. Cardinale di servire ancora all' A. V..... », etc. — Autre lettre. Florence, 30 septembre 1608, Marco da Gagliano dit : « La donna de lo illustrissimo cardinal Montalto è cosa rarissima, e se non fusse che la Signora Vittoria la supera di bontà di voce, direi assolutamente, che ella fosse più singulare... »

2. Id. *Minute delle lettere*, 11 décembre 1607. Dalle casette di Comacchio au Signor Ercole Udine, envoyé ducal à Venise. (Voir ses dépêches, *id.*, E. XLV, 3.) Celles du 13 décembre 1603 et du 10 janvier 1604 parlent de son *Énéide* imprimée en 1596. *Id.*, sa lettre du 15 octobre 1596.

3. Ferdinand de Gonzague, second fils du duc Vincent Ier, né le 26 mai 1587, fut fait cardinal au consistoire du 10 décembre 1607 par Paul V, « Ser° principe. Nel consistoro di questa mattina è seguita la promotione del Sig. Don Ferdinando al Cardinalato con grandissimo applauso della Corte, parendole di ricever honore singolare non meno della principal conditione, che del virtuoso merito di esso..... 10 décembre 1607. Rome. Arch. de Mantoue, E. XXV, 3. En 1613, février, le cardinal de Mantoue quitta le chapeau pour succéder à son frère François, mort sans héritier direct.

4. François de Gonzague, prince héritier de Mantoue, né le 7 mai 1586, marié en 1608 à l'infante Marguerite de Savoie, petite-fille du roi d'Espagne. Il succéda à Vincent Ier, son père, à la fin de février 1612 et mourut le 22 décembre de la même année.

Sur ces entrefaites, Rubens revint à Rome. Le premier document qui nous atteste sa présence est une lettre des plus intéressantes adressée à son protecteur à la cour, à cet Annibale Chieppio, ministre et conseiller ducal, que nous avons dépeint dans la première partie de ce travail :

Très-Illustre Seigneur,

Votre Seigneurie, pour l'affection qu'elle me porte, ayant toujours témoigné de l'intérêt à mes affaires, il ne me paraît pas hors de propos de lui rendre compte du cas singulier qui me concerne. Je le fais d'autant plus volontiers que je crois cette mienne disgrâce propre à tourner à l'avantage de Son Altesse Sérénissime. Que Votre Seigneurie apprenne donc que mon tableau destiné au grand autel de la nouvelle église a complétement réussi, à la plus grande satisfaction des Pères et (ce qui rarement arrive) à celle de tous ceux qui l'ont vu d'abord. Mais une lumière si mauvaise donne sur cet autel que c'est à peine si on peut discerner les figures et reconnaître la bonté du coloris, la finesse des têtes et les étoffes reproduites d'après nature avec un soin si grand, le tout, au dire de chacun, parfaitement réussi. Or, voyant ainsi méconnaissables les qualités de cet ouvrage, et ne pouvant y trouver l'honneur dû à mes fatigues, je médite de ne pas le laisser ainsi exposé, mais de le retirer, et de chercher pour lui quelque meilleure lumière, bien que le prix qui m'en dût revenir ait été établi à huit cents écus (dont dix jules par écu), c'est-à-dire gros ducats, ainsi qu'en peut faire foi le Seigneur Magni, qui sait précisément comment l'affaire s'est traitée. Mais comme les Pères ne consentent pas à ce que le tableau soit enlevé sans que je m'oblige à en faire une copie pour le même autel, sur pierre ou matière qui retienne les couleurs sans l'empreinte des reflets d'une aussi mauvaise lumière, je n'estime pas néanmoins honorable pour moi qu'il y ait à Rome deux mêmes tableaux de ma main. Or, me rappelant que Monseigneur le duc et Madame Sérénissime m'ont dit autrefois qu'ils voulaient avoir un tableau de moi pour la Galerie des Peintures, j'avoue que, puisque tel est l'honneur que me veulent faire Leurs Altesses, il me serait bien agréable qu'elles prissent ce tableau, sans nul doute depuis longtemps ma meilleure œuvre. En outre, je ne suis point disposé de faire une autre fois un tel effort d'étude, et, lors même que je le voudrais, peut-être ne réussirais-je pas aussi heureusement. Le tout serait bien à sa place dans cette galerie, où se retrouvent le concours et les efforts de tant de vaillants artistes. Quant au prix, bien qu'établi à huit cents écus, je ne prendrai pas pour base cette estimation conclue à Rome; mais je m'en remettrai toujours à la discrétion de Son Altesse. Il en sera de même pour le payement, que je laisserai tout à son bon plaisir, sauf une ou deux centaines d'écus, desquels j'aurais besoin présentement, pendant que je ferai la copie. Elle me prendra tout au plus une couple de mois, n'ayant pas besoin de l'étudier à nouveau. De telle sorte que je ne manquerai pas de me trouver infailliblement à Mantoue avant Pâques. Si votre Illustrissime Seigneurie se complaisait à me favoriser cette fois encore, bien que les obligations que je lui ai ne se puissent accroître, ce serait pourtant les renouveler toutes en une fois. Je la supplie de me vouloir aviser aussitôt que possible des intentions de Son Altesse, car je tiendrai d'ici là le tableau découvert, et ne prendrai aucune décision sur l'affaire. Dans le cas où Son Altesse accepte l'offre, j'enlèverai aussitôt le tableau du lieu où il est, et je l'exposerai dans la même église sous un jour meilleur, à la satisfaction de Rome et de la mienne. Dans la copie, je n'aurai pas à m'occuper de la faire si bonne ni de la rendre

aussi finie, car jamais on ne pourra bien la juger. Pour que Votre Seigneurie soit bien informée de tout, il faut aussi qu'elle sache que le sujet est magnifique pour le nombre, la grandeur et la variété des figures de jeunes hommes et de jeunes femmes somptueusement habillés; et, bien qu'ils soient tous des saints, ils n'ont cependant point de signe particulier ou d'attributs tels qu'on ne les puisse appliquer à tout autre saint de semblable qualité. La dimension du tableau n'est pas non plus si extraordinaire qu'elle doive occuper une bien grande place, car elle est plutôt étroite et haute. En somme, je suis certain que, le voyant, Leurs Altesses en seront aussi absolument contentes que le nombre infini de personnes qui l'ont vu à Rome. De grâce, que Votre Seigneurie me pardonne tout l'ennui de cette bagatelle, que je sais être peu convenable à la gravité de ses affaires; aussi j'avoue que c'est vraiment faire abus de sa courtoisie. Malgré cela, comme je suis tout impatient à cet égard, je la supplie de prendre la chose à cœur, et être assuré de ne pouvoir favoriser quelqu'un qui estime davantage ses bontés. Et pour fin, je baise humblement les mains de Votre Illustrissime Seigneurie.

De Rome, le 2 février 1608.

De Votre Illustrissime Seigneurie,

Le très-dévoué serviteur.

PIERRE-PAUL RUBENS.

Au Seigneur Annibal Chieppio, secrétaire et conseiller de S. A. S., à Mantoue [1].

1. Archives de Mantoue, E. XXV, 3. *Correspondance* de Rome. 1608. *Filza* 1015. Voulant satisfaire au désir des personnes érudites qui nous ont fait l'honneur de nous écrire de Bruxelles, d'Anvers, de Londres, et de Lille particulièrement, lors de la publication de nos précédents articles sur *Rubens, peintre de Vincent Ier de Gonzague,* en nous exprimant leur vif désir de connaître le texte original des lettres de l'artiste que nous avons trouvées à Mantoue, nous avons hâte de déférer à un vœu si légitime. Si dans les autres articles nous ne les avions pas entièrement reproduites, c'est que le nombre des documents était si grand que l'impression originale des textes étrangers eût augmenté la matière de ce travail d'une façon vraiment exagérée. Toutes ces lettres de Rubens sont écrites en langue italienne; mais elles sont loin de mériter le titre de *testi di lingua,* et la confusion des phrases est quelquefois si grande qu'elle rend la traduction fort difficile. Voici du reste l'original de celle traduite ici plus haut:

Illustrissimo Signore,

Non mi pare fuor di proposito di render conto a V. S. Illustrissima d'un caso stravagante che m'è occorso, havendosi lei per l'affetione che mi porta sempre mostrato interessante alle cose mie. E tanto più il farrò voluntieri quanto persuaso questa disgracia mia poter resultare in servicio di S. A. S. Sapia donque V. S. I. chel mio Quadro per l'Altar maggiore della Chiesa nova, essendo riuscito buonissimo, i con summa soddisfattione di quelli Padri i (ciò che rare volte accade) di tutti gli altri chel videro prima. Ha però sofferito così sciagurata luce sopra quel Altare, che à pena si ponno discernere le figure non che godere l'esquisitezsa del colorito e delicatezza delle teste e panni cavati con gran studio del naturale i secondo il giudizio d'ognuno ottimamente rusciti. Di maniera chio vedendo buttato quel buono che ce, ne potendo conseguire l'honore dovuto alle mie fatiche senza che siano vedute, penso di non scoprirlo più, ma di levarlo de li, i cercare qualche meglior luce contutto ciò chel prezzo sia stabilito in

Par le même courrier, une lettre de Giovanni Magno, résident à Rome pour le duc de Mantoue, partait à l'adresse du Secrétaire ducal et

ottocento scudi (a dieci giulij per scudo) cioè ducatoni, come può farmi fede il sig. Magni che sa apunto come il negocio è passato. Ma perchè li padri non vogliono che il Quadro li sia tolto, senza ch' io m'obligi di farli di mia mano una copia di quello sopra l'istesso altare depignendola in pietra o materia che corba li colori a fine che non riçevono lustro da quei perversi lumi, non giudico perciò conveniente al honor mio che in Roma siano due tavole simili de mia mano. Ma ricordandomi chel signor Duca i Madama serenissima altre volte mi dissero di volere un Quadro mio per la Galeria delle Pitture, confesso che poi che le Altezze loro mi vogliono far questo honore, mi sarebbe carissimo che se servissero della sudetta Tavola che senza dubbio di gran longa è riuscita la meglior opera chio facessi, mai ne sono facilmente per risolvermi di fare un' altra volta tal sforzo dogni mio studio, i volendolo fare forse non riuscirebbe cosi felicemente: Et il tutto sarebbe ben impiegato in quel loco ripieno di concorrenza i gelosia di tanti Valenthuomini. Del prezzo (benchè stabilito e conçertato in ottocento scudi) non servira di pregiudicio la stima di Roma. Ma io mi rimetterò sempre nella discretione di S. A. Et ancora il pagamento a sua comodità. Un centinaro di scudi o dua in fuori di quali havrei di bisogno per adesso mentre andrò facendo la copia : la quale si spedirà quanto prima al più in un par di mesi, non occorendo studiarla di novo. Si che non mancarò di ritrovarmi infallibilmente inançi Pasqua a Mantova. Le V. S. Illustrissima si compiacerà di favorirmi ancora questa volta con fare la proposta al signor Duca benche li obligbi miei non si ponno accrescere sarà però un renovarli tutti in uno. I la supplico volermi avisare quanto prima della mente di S. A. perche tenerò il Quadro coperto, i tutto il negocio sospeso fra tanto. Et in caso che S. A. accetti l'offerta subito mi rissolverò de levarlo e d'esponerlo nella medesima Chiesa in Publico a meglior luce, per sodisfattione di Roma e mia insieme. Perche nella copia non occorerà mettere tanto del buono i senza gran finimento perche non potrà mai essere ben goduta. Ma perche V. S. sia ben d'ogni cosa informata ha da sapere ancora l'argumento essere bellissimo per in numero grandezza e varietà di figure de vecchi giovani i donne riccamente abbigliate. Et ancora che tutti siano tanti non hanno però contrasegno o proprietà alcuna che non se possa applicare ad ogni altro santo de simil grado. Et la grandezza de la tavola non è tanto essorbitante, che sia per ocupare gran loco, per essere stretta, ed alta. In somma io sono sicuro che l'Altezze loro vedendola restaranno intieramente sodisfatte come infiniti che l'hanno veduto a Roma. Mi perdona di gracia V. S. Illustrissima del fastidio di questa bagatella, ch'io so quanto non convenga alla gravità de suoi negocij i confesso essere questo proprio un abusare della sua cortesia, con tutto ciò, perche molto mi preme, la suplico voler pigliarla a petto, et esser secura de non poter favorire a persona che più stimi li suoi favori di me. Et in fine baccio a V. S Illustrissima humilmente le mani.

Di Roma alli 2 di Febraro 1608.

Di V. Illustrissima Signoria.

Devotissimo servitore,

PIETRO PAOLO RUBENIO.

Al signor Annibal Chieppio,
Secretario i Cons^ro de S. A. S.in Mantova.

recommandait avec chaleur cette affaire de Rubens [1]. Une autre lettre du même était dirigée à la duchesse pour l'avertir du résultat qu'avait eue la négociation d'une commande faite pour son compte au peintre Pomerancio [2], avec l'intervention du pensionnaire de Son Altesse à Rome.

Sérénissime Princesse,

J'ai vu, en compagnie de Pierre-Paul Rubens, le tableau fait par le Pomerancio pour Votre Altesse. Autant que j'en puis juger, il réussit à merveille; il me semble qu'on y peut trouver autant de *maestria* qu'il y en a dans ses œuvres les plus fameuses, et qu'il a apporté à le faire beaucoup d'étude et de soin. Le seigneur Pierre-Paul me dit avoir ordre de Votre Altesse d'établir avec moi le prix de cet ouvrage; mais je m'en suis rapporté à son jugement, n'ayant point assez de connaissances de la peinture pour faire une estimation précise. Il ne me paraît pas cependant qu'il y ait un prix excessif dans celui de 400 ducats ou plutôt d'écus d'or, eu égard à l'œuvre et au nom du maître, qui est réputé être des premiers à Rome. Le seigneur Pierre-Paul paraît être aussi de cet avis.

De Rome, le 2 février 1608.

La réponse à la lettre de Rubens du 2 février fut envoyée le 15 du même mois. M. le duc de Mantoue (hélas!) était si occupé alors des noces du prince son fils, pour lesquelles il se disposait lui-même à se rendre à Turin [3], que, sans parler des extrêmes dépenses qui avaient fort réduit la caisse ducale, le moment était vraiment malheureux pour la proposition du peintre. Je ne doute pas que le sage secrétaire et conseiller n'ait dû rougir un peu d'avoir à répondre par un refus. Nous ne connaissons pas le texte de la lettre qu'il a écrite à Rubens, mais voici quelques lignes de celle qu'il a répondue au résident près la cour de Rome :

Nous avons reçu en même temps deux paquets de lettres de Votre Seigneurie, et nous y répondons aussi bien que cela se peut faire en plein Carnaval, et dans le grand mouvement occasionné par le départ de Son Altesse pour Turin, avec la compagnie la plus nombreuse et la plus brillante que j'aie jamais vue..... Je n'ai pas trouvé Son Altesse disposée à faire l'acquisition du tableau du seigneur Pierre-Paul. En matière de dépenses, on marche à présent avec une grande réserve. Son Altesse, cependant, paraît estimer grandement l'œuvre du peintre, selon que je l'écris au seigneur Pierre-Paul [4].

1. Archives de Mantoue, E. XXV, 3, 1608. Giovanni Magno, envoyé ducal. *Id., ibid.,* pour la lettre suivante à la duchesse Éléonore.

2. Roncalli (Cristoforo), né à Volterra en 1552, mort en 1626, dit le *Pomerancio,* était alors un peintre fort goûté à Rome.

3. Voyez Archives de Mantoue, D. XIII. *Viaggio del duca Vincenzo con il Principe à Mantova.*

4. Archives de Mantoue, F. *Minute delle lettere,* ou *Miscellanées,* 15 février 1608. Annibale Chieppio al signor Magni, *Residente del ser. di Mantova presso la Santità di N. S.*

Le 23 février, Rubens répondit à son protecteur par l'envoi de la curieuse lettre suivante. Elle roule à la fois sur sa *défaite* dont il se console aisément et non sans une certaine pointe d'ironie pour la trésorerie ducale, et sur son intervention pour la commande de Madame la duchesse au Pomerancio. Sur ce dernier point, le fier Flamand se plaint avec raison de la négligence qu'on apporte du côté de Mantoue. Sa lettre, ainsi que plusieurs autres révélées précédemment par nous, est loin de sentir le pensionnaire et le courtisan. C'était une très-noble et très-haute nature que celle de cet homme, et le lecteur pourra rendre cette justice aux documents que nous avons eu le bonheur de lui présenter, qu'ils prouvent que, dès sa jeunesse même, bien que vivant au service d'une Cour, l'ordinaire esprit de flatterie, l'usage d'être un peu forcé de ne pas du tout dire ce qu'on pense, n'avaient point envahi cette nature admirable, loyale, consciencieuse de sa valeur, digne et courageuse.

Très-illustre Seigneur,

Bien que mon affaire n'ait point eu une bonne fin, je ne reste pas moins tout aussi obligé à Votre Seigneurie que si elle eût réussi à faire admettre ma proposition. Je sais de reste que Votre Seigneurie a fait en ma faveur beaucoup plus que je ne devais prétendre d'elle. A dire le vrai d'ailleurs, je ne me sens plus aussi pressé, car le tableau a été exposé au public dans un endroit de la même église pendant plusieurs jours, et vu au grand applaudissement de Rome entière. De telle sorte que je suis assuré de lui trouver quelque bon site à Rome même; et maintenant peu m'importe, car les Pères m'ont permis d'en varier la copie selon mon caprice. Je crois aussi qu'avec les frais de ces noces, ce n'eût pas été chose facile, *in re pecuniaria*, de traiter avec la Trésorerie de Mantoue, selon ma satisfaction, ainsi qu'il m'arrivera sûrement pour le règlement de mon salaire depuis longtemps. Je me persuade donc que je dois presque regarder comme un bonheur l'insuccès de ma proposition. Reste seulement que Votre Illustrissime Seigneurie me veuille favoriser auprès de Madame Sérénissime pour presser le payement du tableau de sa chapelle, commandé sur ses ordres exprès à Rome au seigneur Cristoforo Pomerancio, au sujet duquel j'ai fait part à Philippe Persia de tous les détails, et je m'étonne qu'il soit parti sans me donner de réponse. C'est pourquoi je suis forcé de donner de nouveau cet ennui à Votre Seigneurie, et de l'informer brièvement du fait et comment Madame Sérénissime a été servie sur mes instances, bien que ce Pomerancio fût très-occupé. Et elle le fut promptement et bien, et selon les conventions du prix. Son Altesse s'en est voulu rapporter à moi bien des fois; mais je me suis refusé à accepter cette charge. Il fut tant fait auprès du Pomerancio, qui d'abord en était resté aux compliments avec Son Altesse, qu'à la fin il demanda cinq cents écus d'or. La somme parut exorbitante à Madame Sérénissime, qui peut-être n'avait point l'usage de ces grands maîtres de Rome, mais croyait traiter selon notre style de Mantoue. Néanmoins, elle s'en remit de nouveau à moi; alors, ayant fait voir le tableau à beaucoup de personnes intelligentes, et même au seigneur Magni, j'ai déterminé avec lui que Son Altesse ne pouvait le payer moins de quatre cents écus d'or. Je supplie donc Votre Seigneurie de me vouloir faire encore cette grâce de

presser Madame Sérénissime pour l'expédition la plus prompte de cette somme, autrement je resterais confus, et je ne me risquerais plus à accepter de pareilles commissions. Celle-là m'a été recommandée par un nombre infini de lettres, et souvent rappelée. Et maintenant que le tout a réussi parfaitement, je m'effraye de la froideur qui est apportée à donner satisfaction. J'ai recours à Votre Seigneurie, selon mon habitude, dans toutes les difficultés, car je sais par expérience avec quelle passion elle m'accorde sa protection en tout et pour tout. Je lui baise humblement les mains; je demande à Dieu pour elle toute félicité.

De Rome, le 23 février 1608.

De Votre Illustrissime Seigneurie,

Le très-dévoué serviteur.

PIERRE-PAUL RUBENS [1].

1. Archives de Mantoue, E. XXV, 3. Roma. *Filza* 1015. Texte original de la lettre de Rubens du 23 février 1608 :

Illustrissimo Signore,

Ancor che il negocio mio non habbia conseguito buon fine, resto non di meno col medesimo obligo a V. S. S^ma^ come se fosse riuscito segondo la proposta da me fatta, sapendo certo esser da lei fatto in favor mio molto più chio doveva pretendere d'un personaggio par suo. Ultra che per dire il vero non mi preme più tanto poichè il Quadro è stato posto in publico in un meglior sito della medesima Chiesa per molti giorni i veduto con gran plauso di tutta Roma. Di modo che son sicuro di trovarli qualque buon recapito in Roma istessa, che non importa, perchè li Padri mi concedono libertà di variare alquanto secondo il capriccio mio la copia da esso. I credo che nell' urgente di queste nozze sarebbe stata non poca difficultà *in re pecuniaria* nella nostra Thesoreria di Mantova per conto della mia soddisfatione, come pur troppo mi ocorrerà nell' avanzo del mio salario di molto tempo. Siche pensandoci bene par quasi ch' io mi debba recar aventura il non haver havuto effetto tal proponimento. Resta solo che V. S. Ill. mi voglia favorire appresso Madama Serenissima di fare instanza per il pagam. del Quadro de la capella fatto fare con ordine espresso di S. A. qui in Roma al Signor Cristoforo Pomorancio, circa il quale scrissi al Signor Filippo Persia ogni particolarità, che mi meraviglio essersene partito senza darmene riposta alcuna. Perciò sono sforzato di dare a lei questo fastidio di novo, et informarla brevemente del fatto, come sta Madonna Sereniss. è stata servita ad instanza mia non ostante che esso Pomorancio fosse occupatiss. i presso, i bene et circa la soddisfatt. del prezzo S. A. si è rimessa molte volte in me : ma io non ho voluto accettare tal carico, ma fatto tanto col Pomorancio, che prima stava sopra li complimenti ancor lui con S. A. che all' ultimo fece dimanda di cinquecento scudi d'oro, qual somma parse essorbitante a Mad. Ser. che forse non havea in pratica questi Protomastri di Roma, ma credeva di trattare secondo il stilo nostro di Mantova. Niente di manco si è rimessa in me di novo, et io havendo fatto vedere il Quadro a molti intelligenti, come ancora al Signor Magni, ho, insieme con lui, determinato che V. A. nol possa pagar manco di quattrocento scudi d'oro. Perciò supplico V. S. Ill. volermì fare ancora questa gracia di fare instanza a Mad. Sereniss. per conto di questi danari quanto prima, altrimenti io resterei vergognato, nè mi arrischiarei più d'accettare alcun simil commissione, essendomi stata questa con infinite lettere ordinata da S. A. et spesso sollicitata. Et hora, cho tutto è riuscito

Cette affaire, recommandée avec tant de chaleur par le peintre, ne se termina cependant pas aussitôt qu'on pourrait croire. Il y eut presque un débat dans lequel, du reste, on ne voit plus apparaître Rubens. Ce fut la besogne du résident de Mantoue. Madame la duchesse, sur ses sages conseils, évita l'expertise, paya en juillet et reçut en septembre le tableau qu'avait commandé et recommandé le peintre de Flandre.

Toutes ces choses considérées et pesées, je n'aurais pas été éloigné de croire que, dans le cours de cette année (dont on peut dire qu'elle ne fut pas celle d'un assaut de bonnes grâces de la part de Vincent Ier de Gonzague pour Pierre-Paul Rubens), le peintre eût passablement perdu de son entrain et de son bon vouloir à servir Son Altesse, si la très-intéressante lettre finale de Rubens ne m'eût persuadé, par l'accent dévoué qu'elle comporte et les assurances de retour qu'elle contient, que nulle rancune n'avait pénétré dans sa grande âme. J'incline donc à penser que les impressions perçues par cette âme très-fière n'ont point fait trace, et que ce n'est qu'aux circonstances nouvelles d'un retour imprévu dans sa patrie qu'il faut attribuer l'abandon total de son service à la cour du Gonzague. Avant d'arriver à cette date importante, disons que nous savons que Rubens a exécuté la copie réclamée par les Pères de Santa-Maria-in-Vallicella, mais que nous ignorons le sort de l'original. Les divers guides pour connaître des peintures qui furent à Rome n'entrent en aucuns détails, et l'un d'eux, que j'ai sous les yeux, daté de 1763, ne rapporte pas autre chose que ceci au chapitre *di S. Maria della Vallicella della Chiesa Nuova :* « Le tableau du grand autel, où est la Madone avec le divin Fils au bras (que couvre une image miraculeuse), entouré de différents *bambini* et d'anges agenouillés, est une peinture du célèbre Pierre-Paul Rubens Flamand, et les deux tableaux latéraux, dans l'un desquels est représenté saint Grégoire pape, saint Maur et saint Papien martyrs, et dans l'autre à gauche, sainte Domitille et les saints Nerée et Achillée, sont œuvres du même Rubens [1]. » Ainsi, de toute manière, la *Chiesa Nuova* fut et demeura la cliente du peintre, et ces deux tableaux latéraux

eccelentemente, me spavento de tanta freddezza nella sodisfattione. Ricorro dunque da V. S. Ill. secondo il mio solito in tutte le difficultà, che provò per esperienza con quanta caldezza tenga la mia protettione in tutto e per tutto. Alla quale baccio humilmente le mani, e prego da Dio ogni felicità.

Di Roma alli 23 di Febraro 1608.

Di Vostra Segnoria Illustrissima,

Devotissimo servitore.

PIETRO PAVOLO RUBENS.

1. Titi. *Descrizione delle Pitture*, etc., *espote in Roma*, 1763. Pages 125 et 126.

cités ici durent l'occuper sinon absolument, du moins pour une bonne part de temps, jusqu'au moment de son départ.

Pourquoi maintenant Monsieur de Mantoue, qui, après son retour de Turin où s'étaient faites les cérémonies nuptiales de son fils avec la princesse Marguerite, était parti le 18 juin pour la Lorraine, la Flandre et la France, n'emmena-t-il pas avec lui Rubens, comme il avait décidé de le faire l'année précédente lorsqu'il avait dû aller à Spa? C'est une question qui, dans ce récit, vient naturellement se poser. J'imagine que la lettre de son *bon cousin* l'archiduc Albert (du 4 août 1607) n'est pas restée étrangère à cette privation d'un compagnon si utile pour ce voyage, et que Monseigneur le Duc aura craint qu'une fois arrivé *au pays* Rubens, tenté par l'attrait du sol natal et par les offres de son souverain légitime, renonçât tout d'un coup à faire retour vers les clochers de Mantoue. Ce qui est certain, c'est que le Duc avait quitté Marmirolo le 18 juin, et que le lendemain la duchesse Éléonore, sa femme et sœur de la reine de France, lui écrivait ces jolies choses : « Nous nous sommes trouvées, après le départ de Votre Altesse, comme dans un désert, et cette résidence ressemble à un pays abandonné... » Le Duc fit son voyage à petites journées, passa par Trente, Inspruck, Bâle, Nancy, où il s'arrêta chez sa fille de Lorraine[1], vint à Cologne, Aix-la-Chapelle, séjourna à Spa en août, fut à Bruxelles le 29 dudit mois et à Anvers (résidence de la famille de son peintre Rubens, lequel alors était encore à Rome) le 17 septembre, d'où il partit pour la cour de France, où l'attendaient à Paris le grand roi Henri IV et la reine Marie, sa belle-sœur[2]. Il quitta Leurs Majestés après le séjour de Fontainebleau, le 22 octobre, ayant pris le chemin de Marseille pour se rendre à Gênes et enfin à Florence pour assister aux noces d'un Médicis. Je suppose donc que Son Altesse devait être tout au plus arrivée à Marseille, lorsque son peintre Rubens reçut à Rome, le 26 octobre, une lettre en date d'Anvers qui ne le décida à rien moins qu'au plus prompt départ. Voici les termes dans lesquels le peintre, appelé, depuis ce retour, à de si grands destins, avise son protecteur ordinaire de la résolution qu'il est obligé de prendre :

Mon Très-illustre Seigneur,

Il me semble qu'il est de mon devoir, bien que Son Altesse ne se trouve pas à

1. La princesse Marguerite, fille de Vincent Ier, mariée au duc de Bar, prince de Lorraine, en 1606. La personne de cette princesse sera surtout rappelée dans notre prochain article sur François Porbus, occupé aussi par Vincent Gonzague, duc de Mantoue, de qui il était le *peintre de portraits*.

2. Les mémoires du temps ont beaucoup parlé de ce séjour de M. de Mantoue à la cour du roi. Le Roi l'aimait bien, car il était bon joueur et beau diseur.

Mantoue, de rendre compte à Votre Seigneurie de la nécessité qui m'oblige à faire presque une impertinence, c'est-à-dire d'ajouter à une absence déjà si longue une autre encore pour me rendre en des contrées plus éloignées. J'espère cependant qu'elle sera brève. La raison est que les plus mauvaises nouvelles sur l'état de ma mère me sont parvenues avant-hier. Cet état est tel, que si à son âge déjà si grave de soixante-douze ans il faut ajouter la très-grave maladie d'un asthme, on ne peut espérer pour elle d'autre fin que celle qui est commune à tous les humains. Il me sera dur d'assister à un tel spectacle, et dur aussi de partir sans le congé de mon sérénissime patron. Je me suis consulté avec le seigneur Magni, et j'ai conclu qu'il sera bien à moi de faire le possible pour le rencontrer de toutes manières en chemin, et, selon les nouvelles que j'apprendrai, de choisir telle route plutôt que telle autre. Ce n'est pas pour moi une petite consolation que de penser que Son Altesse, pendant son séjour à Anvers, aura été recherchée par les miens du fait de mon arrivée, et qu'ils auront informé du besoin de ma présence les seigneurs Filippo Persia et Annibal Iberti, à l'intervention desquels ils auront obtenu bon espoir de la compassion de Son Altesse en pareil cas. Mais le mal n'était pas encore arrivé à l'extrémité où il est aujourd'hui, et c'est pourquoi ils n'ont pas fait le suprême effort de m'écrire comme ils viennent de s'en acquitter. Je supplie Votre Seigneurie de vouloir bien rendre compte de mon malheur à Madame Sérénissime et de m'excuser si, pour gagner du temps afin de rejoindre le Sérénissime Duc, je ne passerai pas à Mantoue, voulant m'en aller directement et en toute rapidité. De mon retour, je ne dis rien autre, sinon que j'obéirai toujours à toute volonté du sérénissime patron, et que je m'y conformerai comme à une inviolable loi en tous lieux, en tous temps. Mon œuvre à Rome des trois grands tableaux pour la nouvelle église est finie, et, si je ne me trompe, elle est celle, de mes mains, réussie la moins mal. Je pars cependant sans la découvrir (les ornements de marbre n'étant pas encore finis), tant je suis pressé, chose du reste important peu à l'essentiel de l'œuvre que j'ai peinte aux yeux du public, sur le lieu même et sur pierre. Revenant donc de Flandre, je pourrai aller droit à Mantoue. Ce me sera bien agréable pour une foule de raisons, et particulièrement pour pouvoir servir par ma présence Votre Seigneurie. Je lui baise les mains, la priant de vouloir me conserver sa faveur et celle de mes sérénissimes patrons.

De Rome, au 28 d'octobre, l'an 1608.

(Montant à cheval.)

De V. S. I.

Le très-dévoué serviteur,

PIERRE-PAUL RUBENS [1].

1. Archives de Mantoue, E. XXV. 3. Roma. *Filza* 1015. Texte original de la dernière lettre de Rubens écrite de Rome immédiatement avant son départ le 28 octobre 1608 :

Illustrissimo mio Signore,

Pare a me debito mio, ancor che S. A. non si ritrova a Mantova di dar conto a V. S. Illustrissima della necessità che mi astringe di far quasi un'impertinenza cioè d'aggiungere ad una assenza cosi longa un altra de novo in paesi piu distanti, breve però come spero. La causa è che mi sono laltrohieri venute malissime nove circà la persona di mia madre, la quale stà di tal maniera indisposta, che aggiunta al gravissimo male d'un astma la grave et à di settantadue anni non si possa sperarne altro fine,

A-t-il rencontré sur sa route son *Sérénissime patron*[1] ? Je n'ai pu l'apprendre, car depuis le moment où Rubens a mis le pied à l'étrier pour quitter Rome de façon si soudaine, jusqu'à l'époque de la mort de Vincent Ier de Gonzague, arrivée trois ans après, j'ai dû reconnaître que le nom du peintre flamand ne se trouvait même plus une seule fois cité dans

che quel commune a tutti gli huomeni. Dura cosa mi sarà e l'andar a tal spectacolo, et altrettanto duro el andarci senza licenza del serenissimo mio padrone. I perciò ho consultato col signor Magni i conchiuso, che sarà beneveder de incontrarlo in tutti i modi per strada, et secondo le nove ch'io ne sentirò nel camino far elettione de tenere questa o quella. Non poco ancora mi consola che ritrovandosi S. A. in Anversa li mei habbiano fatto istanza per la mia venuta, et informato a pieno il signor Filippo Persia, et il signor Annibale Iberti del bisogno della mia presenza, per mezzo delli quali ottennero ancora bona sper. nza della pietà di S. A. in tal caso. Ma il male non era ancora giunto a quel segno di disperatione, nel qual si ritrova adesso. I perciò non fecero l'ultimo sforzo per scrivermi, come fanno al presente. Supplico V. S. illustrissima volermi favorire di dare di questa mia miseria conto a Madama serenissima et scusarmi se per guadagnar tempo agiugnere il Serenissimo signor Duca non toccarò Mantova tirando dritto via con ogni diligenza. Del ritorno mio non dico altro se non che sarà sempre da me esseguita ogni volontà del serenissimo Padrone, et osservata come inviolabile Legge in tutti i luoci a tutti tempi. L'Opera mia in Roma delli tre Quadri grandi nella Chiesa nova è finita, e se non m'inganno riuscita la manco mala di mia mano, pur mi parto senza scoprirla (non essendo finiti ancora li suoi ornamenti di marmo) per la fretta che mi caccia, che però al l'essenza del opera nulla importa per esser depinta in publico al luoco istesso sopra la Pietra, di maniera che al ritorno di Fiandra potrò venirmene dritto alla volta di Mantova, che mi sarà di molto gusto per infiniti rispetti, particolarmente per poter servire V. S. Illustrissima di presenza. Alla quale baccio le mani pregandola di voler conservarmi la gracia sua, et in quella et in questa di serenissimi Padroni.

Di Roma alli 28 di ottobre Lao. 1608.

(Salendo a Cavallo.)

Di V. S. Illustrissima.
Divotissimo servitore,
PIETRO PAVOLO RUBENIO.

1. L'itinéraire précis du duc de Mantoue depuis son arrivée en Lorraine fut celui-ci : 17 juillet, arrive à Nancy; — 29 juillet, quitte la cour de Lorraine et va à Spa, par Cologne et Aix-la-Chapelle; — 27 août, quitte Spa, vient à Namur, où il rencontre le duc de Nevers et Vincenzo di Gonzaga, son troisième fils; — 20 août, visite, à Bruxelles, l'Archiduc et l'Archiduchesse, en *incognito*, mais fut rencontré *superbissimamente*. Il se rendit ensuite à Anvers d'où il partit le 5 pour la Hollande. « Le Duc est parti ce matin pour Bréda, première terre des États, où il fut reçu par le prince Maurice et de nombreux *cavalieri*. » Il avait avec lui jusqu'à trente-trois serviteurs. Le reste de sa compagnie était resté à Anvers pour l'y attendre. Il devait aller à Amsterdam « *emporio delle Indie*. Ses acquisitions à Anvers en belles lingeries, en peintures et en curiosités de tout genre avaient été nombreuses. Il avait reçu de beaux

les *correspondances* conservées aux archives de Mantoue[1]. Quel jour arriva-t-il précisément à Anvers? C'est aussi pour nous chose ignorée. Ce fut sans doute en novembre, et si sa mère mourut le 19 octobre, ainsi que j'en trouve l'affirmation de la part de M. N. Sainsbury contrairement à celle de M. Alfred Michiels qui assigne à cette mort le 14 novembre, Marie Pypelincx aurait ainsi rendu l'âme sept jours avant que Rubens eût même connu l'extrémité de son mal. Revenu à Anvers, on dit qu'il vécut fort retiré, et tout à la méditation, quatre mois durant, dans l'abbaye de Saint-Michel, lieu de la sépulture de Marie, *prudentissimæ, lectissimæ fœminæ,* qui avait été cette mère dont il pleurait la perte. Songea-t-il ensuite à retourner à la cour de Mantoue? Le Prince et surtout le Secrétaire et Conseiller ducal, son véritable protecteur et ami dans cette cour,

cadeaux à Bruxelles. (Arch. de Mantoue. *Lettres à la Duchesse*. Anvers, 5 septembre.) Le 15 septembre, le Duc était revenu à Anvers. A la date du 18, il écrit au cardinal son fils : « Je viens de Hollande, il y a trois jours, avec la pleine satisfaction d'avoir vu les plus belles contrées de ce pays, d'où je rapporte beaucoup de curiosités et où j'en ai vu plus encore. » — 18 septembre, au soir, à Malines; M. de Créqui se trouvait déjà aux frontières, envoyé par le Roi pour accompagner le Duc. — 28 septembre, à Paris; — 10 octobre, à Fontainebleau; — 4 octobre, à Paris; — 22 octobre, départ pour Marseille; — 11 novembre, à Gênes; — 18 novembre, à Florence; — 27 novembre, rentrée à Mantoue.

1. Le silence absolu des documents à Mantoue sur le nom de Rubens a quelque chose d'extraordinaire. Le Duc avait encore des correspondants à Anvers, et entre autres un certain Giacomo-Antonio Annone, qui en décembre 1608, en mars, avril, mai, août, décembre 1609, et en janvier 1610, lui écrit pour le tenir au courant de la négociation, pour son compte, de quinze petits tableaux *del Rosario di Nostra Signora,* estimés 400 écus d'or. Or, dans aucune de ces lettres, datées d'Anvers, le nom de Rubens n'est pas même énoncé. En un mot, la plus complète obscurité règne encore sur les dernières relations du prince et du peintre. Le Duc et la Duchesse de Mantoue vécurent du reste peu d'années après que Rubens eut quitté l'Italie. Madame Sérénissime, comme il l'appelait, mourut le 9 septembre 1611, et le duc Vincent Ier, son mari, en février 1612. En aucune des lettres de Rubens, jusqu'à présent connues, il n'est fait par lui, sauf une fois, allusion à la maison de Mantoue. Les expressions dont il se sert cette unique fois sont du reste touchantes et démontrent qu'il avait gardé un chaleureux et reconnaissant souvenir pour la maison Ducale. Ce fut en août 1630 qu'il apprit la désolante nouvelle du sac de la ville si belle et si riche des Gonzague par les farouches Impériaux, ces âmes damnées de l'Italie, dans tous les temps. Écrivant sous cette impression au sieur de Peiresc, son savant ami, il termine sa curieuse lettre par ces mots : « Si ha qui una funestissima nova d'Italia che agli 22 di giulio sia stata presa per escalata la città di Mantova da gli imperiali con morte della maggior parte degli habitanti *che mi duole in estremo por aver servito molti anni casa Gonzaga e goduto della deliciosissima residenza de quel paese nella mia gioventù.* Sic erat in fatis. » Ainsi nulle trace d'orage dans ces paroles touchantes et nobles, dédiées à des souvenirs qui dataient déjà de vingt-deux années! Il semble même que

— et dont le nom devra toujours être à l'avenir attaché à l'histoire de la jeunesse du peintre, — l'engagèrent-ils à y revenir? Lui fut-il fait des offres plus séduisantes? Tout ici n'est que conjectures, car j'admets peu, maintenant, qu'on s'en puisse rapporter à un document aussi restreint que l'est celui laissé et écrit en latin par le neveu du peintre, et cité constamment par tous les biographes depuis qu'il a été produit par M. de Reiffenberg. Pour arriver donc aux faits certains, il faut parvenir au mois de septembre de l'année suivante, à la date des *lettres patentes* signées le 23 à Bruxelles, découvertes et publiées par le savant et actif M. Gachard, et déclarant Rubens peintre de la cour archiducale, dix-huit jours précisément avant son mariage avec Isabelle Brant.

Ici donc est la limite naturelle de notre travail, car ici s'arrête la période *italienne* de la vie de Rubens. Il n'a jamais revu, depuis, ce pays d'Italie qui manifestement, en sa jeunesse, a échauffé et nourri son heu-

Rubens se rappelle ce temps avec un sentiment réel de bonheur... « *Car j'ai servi pendant beaucoup d'années la maison de Gonzague et joui du délicieux séjour de ce pays de Mantoue dans ma jeunesse.* »

A Vincent Ier succéda son fils aîné François, dont le règne fut éphémère, et à François succéda le cardinal Ferdinand, qui laissa de côté la pourpre, prit le Duché, se maria, et mourut, après quatorze ans de règne, le 29 octobre 1626. Le troisième fils de Vincent Ier, Vincent II, frère de François et de Ferdinand, morts l'un et l'autre sans enfants mâles, régna à son tour et mourut le 25 décembre 1627, déclarant son héritier le prince Charles de Nevers, duc de Rethel, marié à la princesse Marie de Gonzague, sa nièce.

Nous avons eu la curiosité de chercher si, de la part de ces trois princes de Gonzague, ayant tous connu Rubens sous le règne de leur père, quelques démarches avaient été faites pour renouer des relations avec lui, principalement à l'époque où la Reine de France donna au peintre l'occasion si brillante d'illustrer son nom par ses chefs-d'œuvre. Nulles démarches ne furent pratiquées, et pendant l'étendue des quinze années qui séparent la date de la mort de Vincent Ier de celle de la mort de Vincent II, nous n'avons rencontré dans les dépêches le nom de Rubens que trois fois cité, à propos des nouvelles de France. Le sieur Priandi, dans une dépêche du 24 février 1622, dit : « La Reine mère a appelé ici le peintre *Rubens.* » Le 15 juin 1623, il dit : « Le Roi sans cesse va chassant. La Reine mère est venue ici voir ses tableaux faits par le peintre *Rubens,* d'Anvers, lesquels sont réussis admirablement. Sa Majesté retournera demain à Fontainebleau... » Puis en 1625, le 6 juin, le même sieur Priandi, entre autres nouvelles, dit : « Les Ambassadeurs extraordinaires d'Angleterre ont reçu en don de Sa Majesté des joyaux pour 30,000 écus; et Buckingham a reçu un cordon de chapeau de la valeur de 50,000 écus, ce qui ne leur a pas paru une bien grande chose, ayant donné de leur côté, à différentes personnes de la Cour, des cadeaux pour plus de 25,000 pistoles, et *au peintre Rubens une crédence d'argent de 2,000 écus d'or pour l'ouvrage de deux seuls portraits.* » (Archives de Mantoue. *Lettres et dépêches de France. Mission de Giustiniano Priandi,* années 1622, 1623, 1625, etc.)

reux génie. Dès cette date, le soin de son histoire appartient à ces savants et patients chercheurs, à ces bons historiens, à ces critiques distingués qui, dans les Flandres, en Allemagne et en Angleterre, ont répandu, par leurs investigations patientes ou par leurs heureux aperçus, la lumière qui était désirable pour mieux connaître les plus importants épisodes de la vie de ce très-grand homme[1].

ARMAND BASCHET.

1. L'occasion se présentant de citer ici divers noms appartenant à l'active pléiade des écrivains belges et des chercheurs infatigables qui, en ce bon et actif pays de Belgique, s'occupent sans cesse de *notizie d'arte,* je me regarderais comme peu loyal de n'en point profiter. Ce n'est que justice à rendre à nos voisins que de vanter l'activité avec laquelle ils travaillent à recueillir tous les glorieux titres propres à illustrer les noms des hommes qui ont fait honneur à la patrie.

On sait quel excellent historien et chercheur souvent heureux est M. Gachard. Son œuvre est bien connue, et pour les détails le concernant, nous renverrons le lecteur à notre volume de la *Diplomatie vénitienne,* partie II, ch. v, p. 230. Nous devrons un jour à M. Gachard la publication de la correspondance diplomatique complète de Rubens. M. Gachard, au moment où j'écris, est à Rome. Peut-être cherche-t-il chez les Borghèse les lettres que Rubens a certainement écrites au cardinal Scipione pendant l'année 1607. La découverte en serait très-curieuse, car alors Rubens ne pensait point à la diplomatie, mais seulement à la peinture et à sa vraie carrière.

M. Édouard Fétis, conservateur adjoint de la Bibliothèque royale et membre de l'Académie royale, a publié dans les Bulletins de cette académie une série de *Biographies d'artistes belges* ayant vécu à l'étranger. Deux volumes ont été publiés. Il faut louer les recherches de l'auteur et la méthode de sa critique. Telles de ses notices sont des révélations.

M. Alexandre Pinchard, chef de section aux Archives royales, s'occupe exclusivement de l'histoire des arts de la Belgique, et depuis vingt années consulte le vaste dépôt des Archives du royaume. Les dépôts de Lille et de La Haye l'ont particulièrement attiré. Il a publié les *Archives des arts, des sciences et des lettres,* en deux volumes pleins de pièces inédites, et un troisième est annoncé. Les *Bulletins de l'Académie royale* et ceux des *Commissions royales d'art et d'archéologie* contiennent les nombreuses notices dont ses voyages d'exploration et de curiosité lui ont fourni les notes. M. Pinchard a beaucoup dit sur Van Eyk, Roger Van der Weyden et sur les artistes cités par Jean Pélerin, Jean Lemaire, et par Albert Dürer, dans le récit de son *Voyage aux Pays-Bas.* On m'annonce aussi en préparation chez cet érudit un voyage artistique fait par lui en 1865 en Lorraine, en Alsace, en Suisse, en Bourgogne, etc.

M. Edmond Busscher, archiviste de la ville de Gand, de l'Académie royale, a publié deux volumes in-8° sur les *Artistes gantois du* xv*e et du* xvi*e siècle.*

M. Alphonse Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, s'occupe le plus habituellement de travaux historiques; mais la publication qu'il a faite de notices très-intéressantes sur les peintres Van der Weyden, Jean Bellegambe, de Douai, Hugues Van der Goes, Thieri Bouts et Pierre Kempeneer ou Campana, donne ici une place toute naturelle à son nom.

M. Ed. Van Even, archiviste de la ville de Louvain, est l'auteur d'un petit volume

in-12 très-bon à consulter : *les Artistes de l'hôtel de ville de Louvain,* et publie présentement les bons résultats de ses recherches dans les archives de sa ville natale sur les *Artistes des* XIVe, XVe *et* XVIe *siècles,* ouvrage très-curieux et plein de détails inédits. Son principal travail est *Louvain monumental.*

M. ADOLPHE SIRET, de l'Académie royale. Le nommer, c'est rappeler aussitôt son *Dictionnaire des peintres* et le *Journal des Beaux-Arts,* bon compagnon de la *Gazette,* et qui en est à sa neuvième année de publication. Il est peu d'écrivains aussi laborieux que M. Ad. Siret; il faut le placer au premier rang des chercheurs et des curieux.

M. THÉODORE VAN LERINS, d'Anvers, est l'auteur des *Biographies* de la deuxième édition du *Catalogue du musée d'Anvers.* L'exactitude est sa qualité dominante. C'est ui qui, avec M. Rombouts, secrétaire de l'Académie des beaux-arts d'Anvers, publie les *Liggeren* ou Registres aux inscriptions de la *Guilde* de Saint-Luc d'Anvers.

Le chevalier LÉON DE BURBURE, membre de l'Académie royale, occupe ses loisirs depuis de longues années à interroger les archives de la ville d'Anvers. Ses découvertes sur les artistes en tout genre sont d'un grand intérêt, ainsi que le permettent d'en juger ses articles dans la *Biographie nationale,* dont le gouvernement a commandé la publication.

Faut-il citer parmi les chercheurs belges M. JAMES WEALE, bien que la Belgique ne soit point sa patrie? mais il est devenu Brugeois par le fait de la résidence et des travaux. Il publie *le Beffroi,* revue qui en est à son troisième volume in-4°, et qui renferme de lui des articles biographiques et des documents sur les artistes et leurs œuvres. Il est un investigateur patient des archives de la ville de Bruges et de l'État. Ses découvertes sont relatives à Memlinc, à Golzius, aux Christus, etc. On lui doit aussi un *Catalogue du musée de l'Académie de Bruges,* accompagné de biographies très-exactes.

M. ANDRÉ VAN HASSELT, de l'Académie royale, est l'auteur d'une *Histoire de la Vie de Rubens.*

M. ALVIN, conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles, dont les occupations tendent plutôt à l'enseignement du dessin et de la gravure, a publié un Catalogue fort estimable de l'*Œuvre des Vierix.*

Le nom de M. ALFRED MICHIELS ne peut être oublié dans cette série, au sujet de aquelle on nous pardonnera la brièveté de nos appréciations. Mais les lecteurs de la *Gazette* l'ont souvent rencontré chez elle; aussi ne ferai-je que citer l'ouvrage dont il publie une édition nouvelle : *Rubens et l'École d'Anvers.*

D'ailleurs, où ne s'étendrait pas cette nomenclature, si nous citions tous les autres écrivains qui, incidemment, ont fait soit une notice, soit un article sur quelque artiste local? Notre but n'est pas autre, en ce menu propos, que de rendre hommage à l'active érudition qui se manifeste sans cesse en Belgique, et dont le caractère national mérite et l'éloge et l'admiration.

A. B.

EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTE DES AMIS DES ARTS

DE BORDEAUX

Bordeaux, 20 avril.

La mort d'Adrien Dauzats a été une perte cruelle pour la *Société des Amis des Arts* de Bordeaux. Sa prudence, son ordre et son activité, sa finesse toute méridionale et ses belles relations dans le monde officiel et dans le monde artiste, Dauzats mettait tout cela, pendant le courant de l'année et surtout aux approches des expositions, à la disposition de la Société de sa ville natale. Il avait été, avec T. B. Scott et M. Charroppin, un des réorganisateurs de cette Société aujourd'hui si brillante. Il était à Paris un de ses trois membres correspondants officiels, avec M. Diaz et Mlle Rosa Bonheur.

La Société, à laquelle il a prêté un concours si intelligent et si dévoué, doit sans nul doute à Dauzats ce qu'elle accorde en ce moment, à moins juste titre, à Brascassat: c'est-à-dire l'exécution de son buste par l'un des sculpteurs qui l'ont connu intimement, par M. Carrier, par exemple, qui, si j'ai bonne mémoire, a déjà fait son médaillon d'après nature pour le directeur des eaux minérales de Vichy. Brascassat, qui vendait ses produits fort cher, se refusa constamment à envoyer aux expositions de Bordeaux. J'ai moi-même fait, il y a trois ans, une tentative directe auprès de lui, et il me donna clairement à entendre qu'il voulait être assuré que l'œuvre envoyée par lui resterait au musée de Bordeaux. Dauzats, au contraire, déclinait presque l'honneur des acquisitions, et il usait de toute son influence auprès des camarades arrivés et riches pour qu'ils ne cessassent point de rehausser l'importance des expositions par l'envoi d'œuvres qui, par leur prix élevé, n'avaient guère de chances d'être acquises ni par la municipalité, ni par la Société, ni par les amateurs.

Dauzats est mort pour ainsi dire le pinceau à la main. Il était, depuis plusieurs années, très-fatigué par un asthme qui lui laissait peu de repos et qui avait redoublé de violence à la suite des fatigues causées par sa participation au jury de l'Exposition universelle. Il excellait dans ces fonctions qui exigent beaucoup de dévouement, de régularité, de sagacité, et la place qu'il laisse vide à Paris, pour ces fonctions toutes gratuites de juré, d'expert, dans les affaires litigieuses, de conciliateur entre les artistes et les gens du monde, ne sera pas non plus facilement remplie. Il espérait la croix d'officier de la Légion d'honneur. Il eût pu, par ses relations, la solliciter directement, mais sa loyauté y répugnait et il comptait, pour la conquérir, sur un grand tableau qui figure ici inachevé et auquel il ne manque que bien peu de chose pour être terminé.

Dauzats était un bon peintre ethnographe et un perspecteur des plus habiles. Né à Bordeaux le 17 juillet 1804, il y revint après quelques temps d'études à l'école d'Angers; il entra dans l'école dirigée par Lacour et, de 1821 à 1823, travailla à la décoration, sous la direction d'Ollivier, décorateur en chef du Grand-Théâtre. En 1825, il entreprit, avec son ami Ramade, la décoration d'une salle de spectacle à Pont-Audemer et revint à Paris dans l'atelier de Julien-Michel Gué et chez les décorateurs Blanchard, Mathis et Desroches. Il se lia avec le baron Taylor et, en parcourant la France pour collaborer comme dessinateur lithographe aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, il prit le goût des voyages en lointains pays. Dauzats voyagea successivement en Égypte, au mont Sinaï, — le livre *Quinze jours au Sinaï*, signé par M. Alexandre Dumas, est entièrement de lui, — en Syrie (1830), en Espagne, en Portugal. De toutes ces contrées diverses, il rapporte de vifs croquis, des études exactes et surtout des intérieurs de palais ou de basiliques. Il était, pendant l'expédition des Portes-de-Fer (1839), aux côtés du duc d'Orléans. Il visita l'Algérie, la Sicile, l'Allemagne, la Belgique, l'Angleterre. La maladie ne pouvait pas même le fixer sur son fauteuil, car en 1862, déjà souffrant, il acceptait d'organiser à Londres, dans l'Exposition universelle, la section des arts français.

Que la paix soit à ce bon Dauzats qui a tant voyagé et tant travaillé ! Son dernier tableau, avec les touches définitives qu'il allait y mettre, eût vraisemblablement été son chef-d'œuvre. Pour donner plus d'intérêt à un vaste intérieur de mosquée arabe, — la grande mosquée de Bagdad, je crois, — il y avait placé cet épisode des *Mille et une Nuits*, où Simbad, le marin, remet, après le repas, une bourse au porteur Hindbad et le fait revêtir d'un habit somptueux. Les serviteurs emportent les tables, les plats vides, les bassins à laver ; les musiciens accordent leurs instruments ; dans les cours extérieures, qui circonscrivent la haute salle dans l'angle de laquelle est placé le divan, des têtes curieuses se penchent aux moucharabiés. C'est la vie arabe surprise dans ses temps de grandeur et de pittoresque.

On doit espérer que la municipalité bordelaise tiendra à honneur d'enrichir son musée de cette composition dont la disposition est très-noble, le dessin très-exact, la couleur très-fine et l'effet très-juste. Cela relèverait un peu le niveau des acquisitions officielles des dernières années, acquisitions qui ont été plus que médiocres. L'année dernière elles n'ont pas dépassé 3,875 fr., et encore y compte-t-on deux gouaches qui représentent des maisons particulières de Bordeaux et qui sont tout au plus dignes d'orner une des salles de la mairie. Je sais que de hautes raisons de stricte économie pèsent sur les décisions du nouveau conseil municipal. Cependant il ne faut pas qu'il perde de vue que le patronage sérieux des Beaux-Arts est une des fonctions des municipalités modernes ; qu'il appartient à Bordeaux plus qu'à toute autre ville de favoriser une décentralisation artistique qui ne peut qu'être favorable à une population déjà si fine et si intelligente ; qu'enfin il y a tout intérêt à ne point laisser décroître un musée dont la réputation s'était répandue en France [1]. Pour cela, il serait bon et juste de se laisser guider par les avis de personnes compétentes et de choisir, par exemple, de préférence, sur une liste présentée par le bureau de la Société des Amis des Arts. On a vu, et non pas seulement à Bordeaux, mais dans de bien plus grandes villes, des édiles d'une vaste intelligence pratique être de piètres appréciateurs des Beaux-Arts.

1. La première question serait sans doute d'offrir un asile honorable et sûr à ce musée. Les richesses qu'il renferme sont toujours exposées à tous les risques dans un baraquement de planches élevé dans le jardin de l'Hôtel de ville. N'est-ce point là un provisoire indigne d'une grande ville?

Mais, répétons-le, cela ne serait que justice pour une Société qui, à ses risques et périls, se met chaque année en campagne, pendant plusieurs semaines et même plusieurs mois, pour procurer d'aussi doux loisirs à ses compatriotes. Sait-on, à Bordeaux, ce qu'il a fallu de démarches, de lettres, de préoccupations, pour obtenir de Mme Duchâtel ce précieux trésor qui s'appelle *la Source?* Sait-on que la Société s'est portée garante pour cent mille francs, ce qui est peu, au cas où le moindre malheur atteindrait ce chef-d'œuvre? Grâce aux soins dont elle est entourée, *la Source* n'a rien à craindre. On en a parlé trop de fois, et trop bien dans la *Gazette,* pour qu'il me reste un seul mot à ajouter. Le témoignage de mon admiration sans réserve pour la plus ferme et la plus pure nudité féminine qui soit sortie de l'école de David serait perdue dans l'acclamation qui l'a saluée chaque fois qu'elle a été exposée. Le temps en accentuant le modelé, en glaçant d'ambre son fin épiderme, donne à la svelte apparition une apparence plus surprenante et la fait monter d'un degré vers cette *cella* consacrée aux rares chefs-d'œuvre que laissent intacts le temps et la critique. Puisse le Louvre accueillir un jour *la Source* dans son Salon carré de la peinture française!

La Source est exposée à merveille au milieu d'un grand panneau recouvert de velours amarante. Mais ce n'est là qu'artifice de tapissier. Ce qui forme son véritable cadre, ce sont les quatre réductions des grandes peintures décoratives de M. Puvis de Chavannes, *la Paix* et *la Guerre,* le *Repos* et *le Travail.* Ces réductions figuraient à l'Exposition universelle, mais, dans ces docks de la peinture, je ne pense point qu'on les ait pu remarquer beaucoup. *La Paix* et *la Guerre* ont été gravées dans la *Gazette. Le Travail* et *le Repos* sont les chants alternés du même poëme. Plus j'avance dans mes études d'art, plus je me sens porté d'estime et de sympathie vers cet artiste convaincu et sincère, vers ce talent qui chante un perpétuel *sursum corda* au milieu d'une école et d'un temps essentiellement positivistes. Je ne vois personne, depuis la mort de Delacroix, qui ait eu des idées plus généreuses et plus chastes, qui les ait exprimées avec plus de candeur et moins de concessions à la vulgarité. Quant à la valeur absolue de ces tentatives, elle est jugée aujourd'hui. On peut désirer une délinéation plus accentuée, mais on ne peut espérer un ton plus éthéréen, des chairs de femme mieux nourries d'ambroisie, un paysage plus propice à la lecture des poëtes, aux vagues rêveries du repos. Il n'y a rien d'efféminé dans cet œuvre auquel la foule n'entendra rien de longtemps encore. Les gestes sont énergiques ou touchants et surtout typiques. La critique a été unanime pour louer la grande idée de ces trompettes qui dans *la Guerre* sonnent avec un si terrible unisson. J'aime autant, pour ma part, l'invention de cette figure de jeune mère qui symbolise un des épisodes du *Travail,* ou celle de la jeune fille penchée, qui, dans *la Paix,* écoute si attentive les récits d'un vieux guerrier. Les quatre compositions de M. Puvis de Chavannes, avec leur ordonnance pleine et sobre, les gestes bien déterminés, leur couleur fine et moelleuse comme celle d'une fresque que la lumière frappe de face ou d'une fleur qu'a mordue le soleil, étaient seules capables de recevoir le reflet de la peinture d'Ingres et seules dignes d'être regardées après *la Source.*

Notre promenade dans les galeries ne saurait être bien longue. Nos lecteurs connaissent à peu près tous les morceaux que j'ai en ce moment sous les yeux. Cependant quelques-uns sont mieux vus, étant moins noyés dans la foule et mieux éclairés, que dans nos expositions officielles. Ainsi, je n'avais certainement pas aussi bien vu le *Ralliement des caravanes à la halte de nuit,* par M. Berchère : au milieu d'une nuit éclairée par la clarté qui tombe des étoiles, une jeune esclave, assise sur un dro-

madaire immobile, tend le bras et secoue une torche; cette demi-obscurité, ce silence de la nature, cet éclair de feu, ce geste si décisif, composent un ensemble d'une poésie toute locale et très-pénétrante.

Un tableau de M. Armand Leleux, *la Leçon de dessin,* conquiert ici un vrai succès d'estime : dans la chambre étroite et haute, revêtue de boiseries grises et ornée de tableaux de maîtres, de quelque palais romain, un abbé, à la figure intelligente et fine, donne une leçon de dessin à un petit prince; il lui fait dessiner le buste de l'Apollon, et l'élève suit avec une attention passionnée la remarque que lui fait son professeur sur la beauté sereine du dieu au carquois d'or. L'attitude, gauche et attentive aussi, du petit paysan qui regarde de tous ses yeux, en tournant son chapeau dans ses mains, la feuille de papier par-dessus l'épaule de son jeune maître, est saisie et rendue avec justesse. C'eût été là une bonne acquisition pour le musée, car le temps fera gagner beaucoup à cet excellent tableau de genre dont la tonalité est déjà excellente.

Les envois de M. Ziem sont de premier ordre dans son œuvre de ces dernières années. L'*Exécution du général Carmagnola*, la *Vue de l'Arsenal, le Bucentaure paré pour le mariage du doge avec l'Adriatique,* sont à la fois des vues exactes de Venise et des décors traités par une palette éblouissante. Ces peintures mettent du soleil plein un appartement, et, les jours d'hiver, on n'a qu'à regarder leur ciel bleu et leurs eaux miroitantes pour se croire tout prêt à descendre dans une gondole.

La *Jeune Fille aux perruches*, de M. Chaplin, a été achetée presque aussitôt qu'arrivée, ainsi que deux *Paysages* de M. Chauvel, qui sont très-franchement peints. Il serait à souhaiter qu'il en fût de même pour deux *Marines* de M. Paul Huet, dont l'une est aussi claire et aussi vibrante qu'un Bonington. On oublie trop aujourd'hui, je ne dis pas seulement la valeur de M. Paul Huet, mais ce rôle qu'il a joué à la renaissance de notre école. Un des premiers, il fut frappé par les envois des paysagistes anglais, et il comprit la valeur de leur enseignement naturaliste. Il y aura quelques jours une réaction en faveur de celles de ses œuvres qui, comme celle-ci, sont peintes avec autant de fermeté que de finesse et d'originalité.

M. de Balleroy a envoyé ici un *Hallali sur pied* très-mouvementé et d'un beau ton; M. Appian, des paysages ingénieusement choisis quant au site, mais peints avec monotonie; M. Busson, une *Scène de chasse* très-harmonieuse; M. Steinheil fils, une étude de *Chrysanthèmes* d'un arrangement très-soigné, mais manquant un peu de ces gris qui sont comme la poussière de la lumière et qui doivent creuser la toile en atténuant la valeur des fonds; M. Gassies, des *Paysages* et des *Sous-bois*. M. de Curzon, la *Porte Saint-Laurent, à Rome*, et M. Français, une *Source* en Italie. M. Lansyer a peint avec une grande justesse d'impression des *Vues des environs de Bordeaux*, et notre collaborateur en eaux-fortes, M. Lalanne, les *Quais de Bordeaux* par un jour de grande neige; cette tentative est bonne, car le pinceau apprend à la pointe à s'assouplir et à envelopper les plans.

Je dois passer pour ne pas insister sur des choses déjà connues, et j'arrive aux Bordelais, qui ne sont pas très-nombreux, mais qui sont visiblement en progrès. L'eau-forte de M. Léo Drouin, qui ornera ces pages rapides, montre que Bordeaux, tout comme Paris, a ses démolitions. Cette vue des abords de la cathédrale est la réduction d'une planche plus grande, qui formera pour la ville un album conservant le souvenir de ses vieux aspects. M. Léo Drouin, archéologue distingué à qui l'on doit la *Guyenne pendant l'occupation des Anglais,* a reçu, à l'Exposition de Paris, une médaille bien méritée. Il a, cette année, un *Quai de la Paludate,* auquel je reprocherai seulement des lumières trop accusées par la morsure de l'acide.

M. Léonce Chabry, dont nous avons souvent parlé, a exposé d'excellentes études de vergers ou de prairies, peintes en plein air et d'une singulière intensité. C'est un artiste jeune encore, qui a quelque peine à s'affirmer définitivement, mais qui prendra quelque jour une place à part. — M. Faxon est un peintre de marine qui sait à fond la construction d'un navire ou d'une barque : sauf des eaux un peu lourdes, sa *Barque* est un tableau excellent. — M. Auguin a un *Effet de matin* très-fin et d'une belle disposition, et une paroi de roche grise traitée comme les meilleurs morceaux du bon temps de M. Courbet. — Son élève, M. Cantegril, semble doué des plus heureuses dispositions. L'arrangement général de son tableau, la *Grand'-Sourne,* est robuste; le ciel en est profond, ce qui est une rare qualité, et les verdures sont d'une justesse absolue. Il faut qu'un travail sincère vienne confirmer toutes ces belles espérances. — M. Pradelles a des effets très-vigoureux. Que ne s'applique-t-il davantage à débrouiller son dessin?

En somme, cette exposition est une des meilleures que nous ayons vues ici. Elle paraîtrait bien plus complète si elle était moins compacte. Il faut bien se persuader que les mauvaises toiles étouffent les bonnes, comme l'ivraie le blé dans les plaines. Ce n'est pas le nombre qui importe, c'est le choix. Si l'on retirait courageusement cent toiles ou mauvaises ou médiocres, on aurait un Salon qui offrirait aux amateurs un meilleur choix, aux artistes un meilleur enseignement. Il ne suffit point de faire venir de Paris *la Source* d'Ingres, les peintures décoratives de M. Puvis de Chavannes ou la *Mort de Chasseriau,* de M. G. Moreau, il faut encore leur assurer un voisinage qui ne les diminue point. Plus de sévérité de la part du comité d'admission aurait encore l'avantage de laisser plus de place aux toiles de choix, de ne pas forcer le comité de classement à disposer les dessins dans une petite salle à laquelle on n'accède que par un escalier, et de rendre à sa destination logique une seconde salle d'entrée jusqu'alors réservée aux marbres, aux bronzes et aux eaux-fortes. L'éducation de la foule se fait surtout par les soins dont on entoure les morceaux d'élite. Sans prétendre que la Société ne reçoive que des chefs-d'œuvre, nous voudrions qu'elle se montrât féroce à l'égard de ces tableaux qui aujourd'hui ont créé une véritable plaie dans les ateliers, les entrepreneurs de tableaux pour les expositions de province.

L'exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux a pris un rang qu'elle doit conserver. L'année dernière, la vente totale des objets exposés s'est élevée à près de 60,000 francs. Les seize premières expositions, — celle que je visite en ce moment est la dix-septième, — ont produit 732,580 francs. On voit que les résultats sont sérieux. Il y a en ce moment, à Bordeaux, plusieurs collections en voie de formation. Il faut les pousser sans cesse à augmenter la qualité des acquisitions. Espérons surtout que le New-Club, lorsqu'il sera sorti des économies que lui impose temporairement sa luxueuse installation, reprendra résolûment le principe fécond des acquisitions importantes. Rien n'était plus intéressant que de voir une association d'hommes de loisirs et d'intelligence orner de toiles de choix les murs de ses salons. Cette mesure avait eu en France le plus heureux retentissement et permettait au comité de la Société de faire aux artistes en réputation des appels plus pressants. Nous espérons bien, l'an prochain, voir le New-Club reprendre ses excellentes habitudes : l'avenir de la Société même y est quelque peu intéressé.

PHILIPPE BURTY.

LÉO DROUYN DEL. ET SCULP.

CATHÉDRALE DE BORDEAUX

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon, Paris.

LES GRAVEURS TROYENS

RECHERCHES SUR LEUR VIE ET LEURS ŒUVRES

PAR M. CORRARD DE BRÉBAN

Président honoraire du tribunal de Troyes.

Les générations qui nous suivent ne se plaindront pas que nous n'ayons pas travaillé à leur intention, car dans l'ordre des études historiques et archéologiques, particulièrement en ce qui concerne les arts, nous avons beaucoup plus fait pour elles que nos pères n'avaient fait pour nous. S'il est possible quelque jour de résumer dans un grand et beau livre l'histoire des arts en France, nous le devrons surtout aux explorations et à la sagacité des nombreux dilettanti qui ont dépouillé les archives et consulté les chroniques locales, et qui, par amour pour leur province, ont mis en lumière les artistes qu'elle avait produits, et les documents oubliés ou inédits se rattachant aux travaux de ces artistes, peintres, sculpteurs, graveurs ou architectes.

Chaque année nous apporte un contingent nouveau de travaux utiles, intéressants, et faits avec ces soins délicats que permettent les loisirs de la vie de province et le calme dont on y jouit. Hier c'était M. Émile Michel, vice-président de l'Académie de Metz, qui publiait une étude pleine de faits, d'appréciations judicieuses et de bons aperçus, touchant le Musée de peinture de Metz; aujourd'hui c'est M. Corrard de Bréban qui s'occupe des Graveurs Troyens, et fait imprimer, sous ce titre, des recherches curieuses sur la vie et les œuvres de ces graveurs, avec des *fac-simile* de leurs marques et monogrammes.

Les graveurs font en général la réputation des autres beaucoup plus que la leur, et puisqu'ils ont passé leur vie à illustrer les grands maîtres, c'est justice de les illustrer à leur tour. L'idée de faire un livre sur les graveurs troyens était d'autant meilleure, que la ville de Troyes a été une pépinière de bons graveurs qui, sans être de premier ordre, ont tous été fort habiles, sans parler des deux Mignard et de Philippe Thomassin, qui ne sont pas très-loin du premier rang, surtout Nicolas Mignard, qui était bien un Troyen de pur sang, bien qu'on l'appelât Mignard d'Avignon, parce qu'il s'était marié dans cette ville.

« Je viens protester aujourd'hui, dit M. Corrard de Bréban, au nom d'une classe tout entière d'artistes troyens qui n'ont pas chez leurs compatriotes la notoriété que les étrangers ont dès longtemps accordée à leurs œuvres et à leur talent. Je veux parler des représentants de la gravure. Il serait difficile de justifier cette indifférence. Si l'on considère l'art en lui-même, quoi de plus charmant ? Quelle source de vives et pures jouis-

sances ! N'est-ce pas la gravure qui, multipliant à l'infini et réduisant à de moindres proportions les chefs-d'œuvre de ses sœurs, peinture, sculpture, architecture, les rend accessibles aux fortunes les plus modestes et leur assure l'immortalité lorsque le temps envieux aura détruit les originaux ? Ne voit-on pas ses plus habiles représentants dédaigner l'imitation, ne s'inspirer que d'eux-mêmes, et enrichir le domaine de l'art avec une fécondité merveilleuse de compositions appartenant à tous les genres et qui ne le cèdent à la peinture que par le coloris ?

« Les graveurs troyens, d'ailleurs, considérés en particulier, ne méritaient pas ce traitement. Sans doute, nous ne nous comparerons pas à cette terre privilégiée d'Abbeville que le génie de la gravure semble avoir adoptée, et qui n'a cessé de produire de dignes successeurs aux Mellan et aux Poilly. Nous ne pouvons pas non plus, comme nos voisins de Reims, nous enorgueillir d'un Robert Nanteuil, ce roi du portrait, le désespoir de ses imitateurs ; mais nous serons dans la stricte vérité en disant que Troyes a donné naissance à un nombre assez considérable de graveurs estimables, qui tous ont montré du talent et dont quelques-uns ont eu quelque chose de mieux.

« Je ne demande pas qu'on leur élève des statues, et l'on doit m'en savoir gré par le temps qui court. Il me faut même renoncer à solliciter pour eux une distinction qui serait de meilleur goût et plus dans les convenances, à savoir de prendre place dans la série de bustes que notre Grosley a généreusement inaugurée en l'honneur des célébrités troyennes, et cela par la raison bien simple que leurs traits ne sont point parvenus jusqu'à nous. Ces hommes, aussi modestes que laborieux, se contentaient d'enrichir le présent sans rien se promettre de l'avenir. Plusieurs de leurs œuvres ne sont marquées que de leurs initiales, un très-grand nombre est anonyme.

« Ce que je désire, c'est rafraîchir la mémoire de leur personne et de leur mérite chez leurs concitoyens, c'est inspirer aux amis des arts l'idée de former de leurs œuvres des collections qui auraient un intérêt tout spécial dans la ville natale des artistes. Ce que j'espère, c'est que dans un temps donné chacun d'eux sera représenté dans notre musée par quelque morceau d'élite où dans un jour d'inspiration il se sera surpassé lui-même... »

On voit que M. Corrard de Bréban ne se laisse pas égarer comme tant d'autres par le patriotisme de clocher, et l'on doit lui savoir gré, en effet, de ne pas demander *qu'on élève des statues* aux graveurs troyens, car c'est vraiment un exemple de modération par le temps qui court, comme dit fort bien l'auteur. Loin d'enfler le mérite de ses compatriotes, M. Corrard de Bréban parle d'eux au contraire avec modestie, de sorte que loin d'avoir quelque chose à rabattre des éloges qu'il leur donne, nous pouvons y ajouter un appoint, n'étant pas retenu comme lui par la crainte d'une suspicion de partialité.

Parmi les graveurs troyens, disons-nous, il en est quelques-uns de très-considérables : premièrement, les Thomassin, ensuite les Mignard, ensuite les Cochin, car c'est une remarque à faire tout d'abord et qui a déjà été faite par le savant abbé Herluison, à propos des Lecoq et des Pithou, « qu'en Champagne les hommes de talent naissent par groupes, comme on voit dans les fertiles vignobles les raisins sortir deux à deux des bourgeons. »

Pour commencer par les Thomassin, ils sortaient d'une famille d'orfévres, et il est bon d'observer qu'en France, comme en Allemagne, comme en Italie, toutes les villes où l'orfévrerie a été cultivée, ont été fécondes en artistes peintres, sculpteurs ou graveurs. Philippe Thomassin est le premier graveur français qui ait gravé d'après

Raphaël. Ses planches de *l'École d'Athènes*, de *la Dispute* et de *la Transfiguration* sont d'un burin mâle et même un peu rude, mais qui rend mieux peut-être le caractère des peintures originales que la manière châtrée de Volpato et de certains autres qui ont adouci, affaibli et amolli Raphaël comme pour l'opposer à Michel-Ange. Les deux autres Thomassin, Simon et Henri Simon, il est impossible de les oublier, le dernier surtout, qui a fait deux morceaux admirables: le *Magnificat* de Jouvenet et *la Mélancolie* de Domenico Feti.

Pour ce qui est de Nicolas Mignard, c'est un maître graveur. Ses grandes pièces, d'après les peintures exécutées par Annibal Carrache à la galerie Farnèse, auraient certainement enchanté Carrache lui-même, car elles sont fermes, brillantes, bien mordues et terminées à peu de frais. La dignité du burin s'y mêle aux saveurs et aux libertés de l'eau-forte; la blancheur du papier partout ménagée y fait vibrer la lumière; l'estampe a du style et du charme; elle est essentiellement l'œuvre d'un peintre.

Viennent ensuite les Cochin : Nicolas Cochin dit le vieux et Noël Cochin, qui furent au XVIIe siècle, avec moins de talent toutefois et moins d'éclat, ce que leurs descendants plus ou moins directs, les deux Charles-Nicolas Cochin, père et fils, furent au XVIIIe siècle. Des notices avec catalogues raisonnés sur dix autres graveurs, Charpy, Jean Picquet, Jean Boulanger, Jacques L'Homme, Remy Vuibert, élève de Vouet, Louis Coquin, — qui a gravé, lui aussi, l'*École d'Athènes* en grand, et un superbe portrait de François Chauveau, — Nicolas Basin, Jacques Carrey, celui qui dessina les sculptures du Parthénon, François Sorin, Edme Herluison, remplissent l'opuscule de M. Corrard de Bréban, et présentent un intérêt qui ne s'adresse pas seulement aux Troyens, mais à tous les amateurs qui feront de cet opuscule un très-utile complément aux ouvrages de Robert Dumesnil et de M. de Baudicourt. C'est une heureuse manière, pour un ancien magistrat, d'occuper les loisirs de sa retraite, que de mettre au jour les titres de noblesse d'une ville qui a produit les Pithou, les Grosley, les Mignard et les Girardon, et nous lui en savons particulièrement gré, pour notre compte, à cause des bons souvenirs que nous avons conservés de la ville de Troyes, où nous avons passé deux ans de notre jeunesse, lorsque nous étions apprenti journaliste et méchant graveur.

CHARLES BLANC.

CORRESPONDANCE DE LONDRES.

Londres, 15 mars 1868.

UN NOUVEAU VASARI. — L'ÉCOLE PRIMITIVE PORTUGAISE ET LES PEINTURES DE VISEU ET DE COÏMBRE. — LES COLLECTIONS ROYALES DEPUIS HENRI VIII.

La peinture italienne a eu pour principal historien Vasari; c'est dans son livre que tous les curieux vont chercher leurs notions fondamentales. Mais le peintre biographe ne répond plus que d'une façon incomplète aux besoins de tous; l'édition Lemonnier, malgré ses notes précieuses, est encore insuffisante, et les travaux spéciaux des Laderchi, des Marchese, des Gonzati, des Gualandi et de tant d'autres, ne sont pas suffisamment vulgarisés. Une fusion de tous ces ouvrages et de tous les documents publiés successivement, grâce à la patience d'une foule de travailleurs obscurs, dans des recueils périodiques, des brochures, des journaux, était donc devenue indispensable. C'était un énorme travail, plein de difficultés, dont la plus grande était peut-être de satisfaire complétement aux justes exigences d'un public éclairé. Cette tâche a tenté deux écrivains qui, dans un premier volume publié il y a quelques années [1], avaient donné la mesure de leur science profonde et de leur parfaite connaissance des questions d'art, et qui viennent de faire paraître dernièrement le troisième volume de leur *Histoire de la peinture en Italie* [2]. MM. Crowe et Cavalcaselle sont arrivés à nous fournir l'ouvrage le plus complet qui ait encore paru, ouvrage plein de détails biographiques nouveaux, de remarques précieuses sur les anciennes manières de travailler, d'observations critiques d'une justesse frappante sur les maîtres et leurs œuvres. Leur livre est en somme un nouveau Vasari, moins coloré, moins piquant, moins pittoresque peut-être que le premier, mais à coup sûr plus exact, plus complet, plus sérieux, et que les curieux et les artistes doivent encore apprécier grandement pour sa méthode excellente et sa parfaite distribution du travail.

Passons la mer et même les sierras de l'Espagne pour descendre en Portugal et reportons-nous par la pensée au temps du roi Emmanuel, alors que les trésors des Indes avaient fait de ce royaume une vraie terre promise que les Flamands exploitèrent tant comme marchands que comme artistes, et où, comme tels, ils ont laissé de si précieuses traces de leur passage. Mais s'il est curieux de retrouver si loin les œuvres exécutées par des étrangers, il ne l'est pas moins de découvrir celles des élèves indigènes qu'ils formèrent et qu'un connaisseur érudit classe comme suit sous le titre d'École de Viseu :

1° L'auteur encore anonyme des quatorze tableaux de la maison du chapitre à Viseu (1500-20).

1. *The Early Flemish Painters*, by J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle. London, John Murray, 1857.
2. *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, by J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle. London, John Murray.

2° Vasco Fernandez (Gran Vasco ?) auteur du tableau signé de M. Pereira, de Viseu (1520).

3° L'auteur de *la Cène* qui est à Fontello. Il paraît avoir été un élève ou un imitateur de Vasco Fernandez.

4° Velasco, auteur des tableaux de la sacristie de Viseu, du *Calvaire* et de la *Pentecôte* de Coïmbre (1530-40).

5° Francisco Fernandez, peintre vivant en 1552, d'après les registres de la cathédrale de Viseu.

6° Vasco Fernandez, fils du précédent, que le comte Raczynski suppose, sans preuves positives, avoir suivi la même profession que son père et être l'auteur des tableaux signés par Velasco.

7° L'auteur encore inconnu du *Jésus dans la maison de Marthe,* à Fontello; il semble avoir été un élève de Velasco.

8° Enfin « Ovia, » l'auteur du *Christ présenté au peuple,* qui se trouve à Santa-Cruz de Coïmbre.

Voilà certes une pléiade d'artistes dont on ne soupçonnait guère l'existence. Pour plus amples détails, je ne puis que renvoyer à l'excellente brochure de M. Robinson [1].

Un article curieux intitulé : *Royal Picture Galleries,* a été publié dernièrement par M. Scharf, conservateur de la Galerie nationale de portraits, avec beaucoup d'autres également intéressants, dans un recueil de *Papers,* lus en 1866 à l'Archæological Institute [2].

Si ce n'est pas abuser de la patience du lecteur, je vais tenter de donner un historique sommaire des collections royales qui ont, chose singulière, éprouvé en ce pays de plus cruelles vicissitudes qu'en aucun autre. A une époque de sinistre mémoire, le peuple anglais ne s'est pas montré aussi jaloux de continuer les traditions de goût de ses souverains que nous le fûmes dans nos plus mauvais jours !

Avant Henri VIII il n'existait pas de collection proprement dite; les longues guerres civiles des deux roses, qui ne se terminèrent qu'avec l'avénement d'Henri VII, et l'avarice sordide de ce souverain, n'étaient guère propres au développement des arts. Le roi réformateur inaugura une vie nouvelle; ce ne furent plus des barons armés de pied en cap qui entourèrent le trône, mais bien des seigneurs élégants, aimant naturellement ou par flatterie les artistes, la poésie, les jeux, les plaisirs de toutes sortes. Les trésors immenses accumulés par Henri VII et, plus tard, les confiscations qui mirent dans les mains du roi les biens des monastères (dont il trafiquait en vrai traitant) lui permirent de répandre autour de lui une aisance fastueuse; jamais le luxe ne fut poussé plus loin, et ce fut ce qui détermina le mouvement artistique en Angleterre. Il est tout naturel que le petit-fils de l'aimable Surrey ait été le grand curieux lord Arundel.

C'est au « Record Office » que l'on trouve la première mention du Cabinet Royal, dans un gros volume qui contient l'inventaire des *Painted tables,* une liste des livres appartenant au roi et un document qui a pour titre : *An account of the king's money, jewels, plate, utensils, apparel, wardrobe stuffs, good and chattels, consigned to the care of sir Anthony Denny at Westminster.* La date est : « 24 avril, 34e année de notre règne », soit 1542. De plus, il existe au British Museum un semblable inven-

1. *The early Portuguese School of painting,* with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to Gran Vasco, by J. C. Robinson. Brochure in-8°. Londres, 1866.

2. *Old London.* 1 vol. in-8°. London, Murray, 1867.

taire *of the late king's property* établi en 1547. Ce dernier est un peu plus complet que le précédent; mais il n'y est malheureusement donné aucune mesure : on y trouve seulement quelques indications comme *great table, whole stature, little table* et la mention, pour les plus importants tableaux sans doute, qu'ils étaient protégés : *With a curteyne of yellow and white sarconette paned together.*

Cet inventaire comprend soixante-huit portraits, parmi lesquels :

Prince Arthurre; wearing like a redde cap with a brooch oppon it and a collor of redde and white rooses. Actuellément à Windsor.

The Duke de Burbonne. ?[1].

The french King Charles theight. ?

Charles Duke of Burgunde, a little table. ?

Charles the great Emperor. Ce portrait de Charlemagne (?) est encore mentionné dans les catalogues de Charles Ier, puis il disparaît; la Société des Antiquaires en possède un qui est peut-être le même.

The emprouer (Charles Quint) *his doublet being cutte and a rosemary braunche in his hande.* A Windsor.

Thre childerne of the King of Denmarke. Ce sont les trois enfants de Christian II, actuellement à Hampton-Court.

Kynge Edwarde the IIII. Deux portraits de ce prince existent à Windsor; c'est sans doute l'un d'eux.

The kynges majestie (Édouard VI) *the whole stature in a gowne like crymsen satten furred with lusernes.* ?

Queen Elizabethe, King Edoward's Wiffe. C'est le portait d'Élisabeth Woodville, actuellement à Windsor.

Queen Elizabethe. Élizabeth d'York, femme d'Henri VII, à Windsor.

The ladye Elizabeth, her grace, with a booke in her hande her gowne like crymeson clothe of goldwithe works. La reine Élisabeth, que l'on voyait à Hampton-Court, et qui est à présent à Saint-James's-Palace.

The frenche Kynge (François Ier) *when he was yonge, a little round table.* ?

The frenche Kynge, having a dublet of crymeson colour and a gowne garnyshed with knottes made like pearls. Il existe un portrait de petite dimension à peu près semblable à Hampton-Court, et un autre de grandeur naturelle chez lord Dudley.

The frenche Kynge, the queen his wiffe and the foole standinge behynde him. En très-mauvais état, mais encore à Hampton-Court. Le marquis de Bath en a un semblable à Longleat.

Henry the VI. Ce portrait bien connu du roi d'Angleterre est à Windsor.

Kynge Henry theight and Jane Queen; a table like a booke. Diptyque, dont la portion représentant le roi est à Althorpe chez lord Spencer, et dont l'autre, avec la reine, ne se retrouve pas, du moins avec certitude.

Kynge Henry theight standing oppon a myter with three crownes, having a sarpent with seven headdes commynge out of it and havinge a swoorde in his hande wherein is written Verbum Dei. ? Ce portrait allégorique devait être bien curieux!

Isabell Queen of Castell. Il est à Windsor, et porte cette inscription : *Le Raymne Ysabeau ne Eastille.*

1. J'indiquerai par un ? ceux dont la trace est perdue.

Jacobbe Kynge of Skottes with a hawke on his fiste. Appartient à sir William Stirling Maxwell.

Duke John. Probablement le même portrait que l'on retrouve décrit dans le catalogue de Charles Ier : *Looking downwards, in a black habit and cap,* et représentant sans doute le duc Jean-Sans-Peur.

Lewise the frenche Kynge. C'est le Louis XII de Windsor.

The Lady Margaret the duches of Savoye. C'est le portrait de la femme de Philibert de Savoie, encore à Hampton-Court.

The duchyes of Millayne. A great table her whole stature. L'admirable portrait d'Holbein, qui est à Arundel-Castle, chez le duc de Norfolk.

Philipp Archiduke of Auster. Sans doute le portrait de Philippe le Beau conservé à Windsor.

Philipp duke of Bourgoygne. A Windsor.

Duke Philipp the Hardye. ?

Parmi les sujets bibliques se trouvent un *Adam et Ève,* deux tableaux de *David et Goliath,* quatre tableaux de *saint Georges,* dont était probablement le *saint Georges* de Raphaël de la galerie de l'Ermitage, une *Décollation de saint Jean-Baptiste,* deux « *Judith,* » un *saint Michel et saint Georges ; the birthe of Christe, a table with twooe foldinge leaves. Having in the middes the three Kynges of Colaygne, in the one leaf the birthe of Christ and thother folding leaf Our Lady giving our Lord sucke; our Ladye our lorde sleeping on her breste and a tree at our ladies backe; Christe taken down from the crosse, table with twooe foldinge leaves.* Puis, dans le nombre des sujets classiques, trois *Lucretia Romana, Orpheus with sondrye stranges beastes and mounsters, stained oppon clothe.* Parmi les paysages : *Foure tables of parchment sette in frames of woode and everye of them a manor place : Hampton Courte, Amboyce, Cognacke, Gandit.* Un certain nombre de tableaux sont indiqués comme « Descriptions, » et se rapportent sans doute à ces peintures, comme faites à vol d'oiseau, dans le genre de l'*Embarquement de Henry VIII à Douvres* et de l'*Entrevue du camp du Drap-d'Or,* qui sont à Hampton-Court. J'y trouve : *The discription of the siege of Pavie when the French Kynge was taken; the discription of Rome and the sacke thereof, Dover and Calice,* etc. Il y avait également des sculptures peintes : *Moises, a picture made of earth sette in a boxe of woode,* et six figures de femmes.

Le palais de Saint-James contenait également des peintures à cette époque, ainsi que l'atteste le document conservé au British Museum, et qui a pour titre : *Saint-James's house nigh Westminster. An inventory of the King's stuff remaining there in the charge and custody of Richard Coke, one of the grooms of the King's privy chamber and Keeper of the said house of Saint-James. Anno secundo regis Edwardi Sexti.* La plupart étaient des portraits de souverains et de personnages, tant anglais qu'étrangers.

On n'a, pour le règne d'Élisabeth, d'autres indications que les tableaux cités par le voyageur Paul Hentzner; mais sous le règne des Stuarts les collections s'enrichirent énormément. Il existe au State Paper Office un document intitulé : *A note of all such pictures as your highness [hath] at this present done by several famous masters owne handes by the life.* Il est daté d'octobre 1624, et indique vingt et un nouveaux tableaux parmi lesquels :

King James the 3d of Scotland with his queene donne by Joan Vanak. C'est le

curieux diptyque de Van Eyck (?) qui était à Hampton-Court, et qui, à la suite de l'Exposition de Manchester, en 1857, est allé reprendre sa place naturelle au palais d'Holyrood, à Édimbourg.

A Venetian Senator by Joan Tibulini. Sans doute Gentile Bellini.

Erasmus Roterodamus donne by Holbyn. A Hampton-Court.

The emperor a whole lenght by Titian.

The Kynge Henry the 4th of France don by Bonnell (?).

His Queene mother of France done by younge Purbus.

The Queene of Scotland with the Dolphin of Fraunce of Gennett's doinge. C'est l'adorable petite miniature de Marie Stuart par Janet, qui est dans la bibliothèque, à Windsor. Celle du Dauphin, depuis François II, est perdue.

Bathoe a laissé et Vertue a publié les catalogues des collections telles qu'elles étaient sous Charles Ier; le manuscrit original de Van der Doort, en deux volumes in-folio, reliés en maroquin rouge, avec les armes royales, existe encore dans la Bibliothèque Bodléienne. C'est à Withehall que se trouvaient alors les pièces de choix; on y comptait 1,387 tableaux, dont 216 de premier ordre; les sculptures, au nombre de 399, étaient principalement à Greenwich. Avec la Révolution vint une dispersion complète de tous ces trésors, et lord Methuen possède le manuscrit donnant l'estimation détaillée qui fut faite par les commissaires du gouvernement. Charles II réunit tout ce qu'il put des débris de l'ancienne collection royale et la compléta par de nombreuses acquisitions; après lui le temps, plutôt qu'un goût particulier de la part des souverains, a naturellement augmenté l'ancien fonds, et depuis son avénement la reine a ajouté des pièces importantes aux galeries royales. C'est à Windsor et à Buckingham-Palace que se trouvent actuellement les tableaux les plus précieux.

W.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [438]

LE SALON DE 1868

L'interprétation des mythes sacrés a fourni au grand art le thème d'inspirations sublimes, parce que, dégagés de la préoccupation de reproduire d'une façon vraisemblable les scènes de la vie sociale, les Phidias, les Michel-Ange ont pu créer, par les abstractions de la sculpture et de la fresque, des êtres supérieurs à l'homme, bien qu'ils en aient conservé les formes et les traits essentiels. Dans la composition dessinée, ces grands génies atteignent au lyrisme lorsque volontairement ils négli-

gent toutes les circonstances de milieu, de costume et de geste que doit respecter au contraire l'artiste qui veut nous émouvoir par le spectacle des grandeurs ou des joies de notre humanité.

Tous ceux qui à l'avenir chercheront le haut style doivent donc renoncer au bénéfice des effets nouveaux dont la peinture moderne enrichit tous les jours l'art de rivaliser par l'illusion avec les réalités de la nature. M. Ingres, dans son plafond d'Homère, a légué à notre école un bel exemple de cette mesure dans laquelle la vraisemblance d'imitation peut être introduite dans une conception d'ordre extranaturel. Cet exemple est peu suivi par ceux de nos artistes qui, cette année, cherchent à continuer courageusement les traditions de la peinture héroïque. Il ne faut à cette défaillance chercher d'autre raison que celle du développement et de l'influence conquis par les études moyennes qui poursuivent et reproduisent le réel sous tous les aspects variés de la couleur et de la construction. Si, dans le paysage, les peintures de la vie d'action et dans le portrait, on est frappé par une recherche constante des particularités de la vie individuelle, en revanche, le besoin de les résumer par une expression générale se fait bien moins sentir. Aussi, sauf des exceptions d'une éclatante notoriété, la peinture familière est-elle impuissante à imprimer à ses productions, même avec une dépense considérable de talent, ce cachet d'ampleur et de solidité dont l'art libre des Hollandais nous a légué de si nombreux témoignages. L'imitation du fait accidentel poursuivi comme but et non comme moyen, la somme des perfections de détail considérée comme une valeur d'ensemble, voilà le caractère principal de notre art secondaire, voilà aussi la cause de l'inanité des tentatives faites pour galvaniser aujourd'hui l'art supérieur et monumental.

Les hommes qui, comme M. Bin, recommencent aujourd'hui, après Michel-Ange, une *Naissance d'Ève*, ont néanmoins un vrai mérite, parce qu'ils ont un grand courage. En cherchant à donner une expression neuve à une scène prise tout entière hors du naturel, ils ne peuvent se soustraire, quoi qu'ils tentent, à ce mouvement universel et transitoire de notre art moderne, qui, par ses patientes analyses de la réalité des formes, les entraîne à n'en saisir tout d'abord que les moindres accents. Malgré lui, M. Bin cherche donc à être plus humain et moins abstrait que Michel-Ange. Là où le Florentin sublime n'a laissé face à face que deux grandes choses, la majesté du Créateur et la gratitude infinie de la femme qui sort du néant, notre peintre moderne conçoit presque un drame. Le doigt de l'Éternel, posé sur le front d'Ève, en fait jaillir la pensée : son regard ne va pas à son Dieu, il est perdu en avant dans une

DEL. ORA. RAMUS SCULP.

NAISSANCE D'ÈVE.

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon, Paris

intuition soudaine de l'avenir. Dans la fresque, l'Ève aux flancs robustes sera la mère et la nourrice du genre humain; délicate et faible, dans le tableau, elle présente surtout le charme et l'amour comme nous le comprenons aujourd'hui. De plus, et c'est ici que les préoccupations logiques de notre temps sont évidentes, la scène a pour cadre une végétation réelle. Le souffle du printemps entr'ouvre les fleurs en même temps que la femme s'éveille à la vie, idée charmante, et que par un vers traduirait la poésie, mais que la peinture est impuissante à nous représenter par une image. Là où l'art de l'antiquité, de la renaissance, eussent à peine indiqué une plante, nous voulons mettre un arbre presque entier, un sol pour le porter, un ciel et de l'air pour le nourrir; les abstractions symboliques représentées par des figures colossales et nues se meuvent dans un vrai fragment de paysage. Le besoin d'exprimer le réel envahit ici le domaine de l'idéal. M. Cabanel, dans son *Paradis perdu*[1], avait introduit à bien plus haute dose cette imitation de la verdure des bois et même de l'ombre qu'elle porte sur la terre. Tout autre peintre de nos jours se proposant un objet pareil recommencera probablement cette même tentative d'accord entre le vraisemblable et l'impossible, et ira demander pour cela des ressources aux pratiques de l'art secondaire, tandis que c'est aux traditions de l'art décoratif et architectural qu'il faudrait recourir. Le talent de M. Bin est donc hors de cause lorsque nous cherchons à nous expliquer le pourquoi de l'impression ambiguë que produit sur nous sa composition.

Après tout, il lui est bien difficile de ne pas vivre de la vie de son temps. Les sujets bibliques ne sont guère possibles à recommencer, traités magistralement comme ils l'ont été dans la voûte de la Sixtine et dans les loges de Raphaël au Vatican. Si M. Ingres a rencontré un bonheur de peinture monumentale dans son plafond d'Homère, à quoi l'a-t-il dû, si ce n'est à l'interprétation libre d'une conception toute personnelle et, de plus, à la traduction d'un sentiment nouveau de l'antiquité homérique? En continuant les traditions du grand art, il n'en restait pas moins un Français du XIXe siècle.

Ce sens profondément humain que prennent de nos jours les poésies homériques et que viennent de préciser encore les viriles translations de M. Leconte de l'Isle, nous ne le retrouvons pas dans la légende olympienne de la naissance de Minerve, que M. Mazerolle a su composer, avec une incontestable entente des effets pittoresques, dans le cadre ovale d'un grand plafond. L'élan vertical de la Sagesse armée qui s'échappe

1. A l'Exposition universelle.

du cerveau de Jupiter, l'action mécanique du lourd marteau que Vulcain laisse retomber, la blessure du maître des dieux dissimulée à dessein, la pantomime de Junon mécontente : tout cela constitue un ensemble de petits faits d'une réalité inattendue dans le séjour lumineux de la Sérénité. L'action, matériellement intelligible, est déplacée dans un pareil sujet. On voit bien que le peintre, préoccupé avant tout de l'impression agréable et tant soit peu neutre que devra produire, une fois mise en place, son habile composition, ne s'est point efforcé d'en accentuer le caractère et le style, comme il l'eût fait sans doute dans d'autres circonstances. Par d'élégantes frises, dont l'invention et les motifs lui appartenaient en propre, M. Mazerolle a prouvé déjà quel sentiment élevé il possédait de la peinture décorative; mais il s'est ici heurté contre l'impossible. L'ampleur de la poésie homérique est intraduisible par des effets de mise en scène, si ingénieux d'ailleurs qu'ils puissent être.

M. Lecomte-Dunoüy s'est inspiré de la tragédie antique en ajoutant, lui aussi, à la concision sculpturale du texte un commentaire d'un goût tout à fait moderne. Les débris sanglants des animaux, égorgés dans sa folie par Ajax, encombrent le premier plan de cette toile, qui, à nos yeux cependant, possède un mérite rare de nos jours, celui d'enfermer dans un petit cadre de sincères aspirations à la grandeur du dessin.

La figure de femme assise et chastement drapée, qui suit d'un œil inquiet et triste les mouvements convulsifs du héros, est ample et pure. Quant à l'apparition de Minerve, à qui le peintre donne la couleur du marbre, nous la trouvons en contradiction directe avec le caractère de la Fable antique et elle nous rappelle plutôt les blancs fantômes des légendes du moyen âge. Nous ne faisons cette critique de détail que parce que le groupe de jeunes artistes, où M. Lecomte-Dunoüy tient un rang si honorable, semble attacher une extrême importance à la sincérité des restitutions archéologiques. La dimension colossale de la Déesse, qui ne touche point la terre, suffirait pour lui conserver un aspect surnaturel et sacré. C'est aussi amoindrir une invention hardie et une conception large que d'en trop accentuer les détails secondaires de couleur et de lumière. La scène s'éclaire par en bas aux lueurs d'un brasier; les visages prennent dès lors un aspect étrange : ceci est dans le sens du drame; mais ce qui n'y reste plus, c'est l'effet du masque de pierre et des formes de cette Minerve qui, lui donnant le relief d'un personnage vivant, introduit dans l'ensemble du groupe une réalité discordante au point de vue poétique. Quand l'impossible et le convenu entrent dans une composition héroïque, ils ne doivent pas s'y heurter contre la vraisemblance et l'illusion qu'exige toute représentation complète de la vie réelle.

NAISSANCE DE MINERVE.

Plafond par M. Mazerolle.

Le reproche que nous formulons ne s'adresse donc pas à M. Lecomte-Dunoüy seul, mais en même temps à une tendance de notre époque dont il subit la pression. En sympathisant avec la légitime ambition dont il fait preuve, nous ne croyons pas qu'il lui soit nécessaire, pour être plus large et plus pénétrant, de rester dans sa peinture aussi matériellement exact et précis. Il doit savoir choisir entre la beauté des formes, qu'il entrevoit, et leur caractère purement pittoresque. Il doit mettre en un mot au service d'une poétique plus franche une exécution précieuse et un talent qui est sincère.

En abordant l'allégorie, le dessinateur reste absolument libre, puisqu'il n'a plus à traduire par le mouvement aucune action positivement humaine. L'indéfini même des attitudes est un puissant moyen d'expression, mais le peintre se sert alors d'effets analogues à ceux de l'architecture, c'est-à-dire indépendants de toute imitation du réel. Les Prophètes et les Sibylles de la Sixtine ont une énergie de pose qui ne rappelle en rien cependant les figures du drame humain le plus pathétique. De plus, et c'est par là que ces conceptions grandioses se rattachent à l'art décoratif, rien de ce qui encadre harmonieusement notre vie dans l'humanité ne les accompagne. Autour de ces êtres surhumains l'espace n'a point de profondeur ni de mystères. Dans le *Jugement dernier* l'évidence de cette renonciation du maître est encore mieux écrite : les lois de la lumière, jouant sur les corps réels, sont volontairement négligées. Une seule chose domine tout et suffit à tout : la forme humaine assouplie et amplifiée; elle résume et remplace le monde. Ici, dans la nature entière l'imitation n'a choisi que l'homme et elle ne le représente que dans des conditions absolument étrangères à l'humanité, à ses habitudes comme à ses passions. De cette extrême liberté de choix et de parti pris naît l'extrême puissance.

Supprimer tous les effets secondaires de la vie autour de la figure humaine afin de lui donner une expression toute spéciale, telle est la loi plastique de l'allégorie peinte, qui dès lors prend une autorité analogue à celle des créations abstraites de la sculpture. Les fonds ou les ciels, les ajustements, draperies et accessoires seront absolument subordonnés à la personne humaine : ils seront aussi composés et rendus par la forme et la couleur à un point de vue absolument autre que celui des harmonies ébauchées dans la nature et utilisées par l'imitation dans l'art secondaire. Mais si l'on vient à rencontrer dans la même toile, et la convention décorative, et l'effet du peintre réaliste, comme dans la composition de M. Bouvier « l'Art céramique, » il y a désappointement pour l'esprit et pour l'œil, car, devant une invention entièrement libre qui ne tient

compte ni d'une légende historique ni des formes imposées par un symbolisme traditionnel, on doit s'attendre à trouver l'unité que comporte une création spontanément conçue.

M. Ehrmann, en sortant tout à fait des données ordinaires du tableau, en supprimant les profondeurs de la perspective et en détachant « sur le vide la silhouette de son groupe d'un « Vainqueur, » a été plus expressif. Le parti pris de l'effet, volontairement choisi en dehors du réel, ajoute de la puissance à l'interprétation qu'il nous donne d'un fait abstrait : la victoire. Il y a bien dans l'allure et le costume de son guerrier quelque chose de germanique et dès lors de purement local; mais sa figure de *Victoire* est poétique et l'ordonnance générale de la composition est hardiment conduite, sans emphase comme sans banalité.

MM. Puvis de Chavannes et Bénédict Masson ont également associé dans une certaine mesure l'ornementation symbolique aux allégories décoratives qu'ils ont exposées. La *Terpsychore* de M. Masson est plutôt élégante que gaie; *le Jeu* de M. Puvis de Chavannes conserve dans la rigidité glaciale de son attitude quelque chose de fatalement inexorable comme le mauvais destin d'un joueur malheureux.

M. Feyen-Perrin a voulu symboliser la Fée malfaisante qui verse à notre génération nouvelle ses abrutissants poisons. C'est une femme nue, renversée chancelante sur un divan d'étoffe sombre et dans un intérieur tout à fait parisien, ce qui diminue singulièrement, surtout à distance, l'effet étrange d'une figure pâlie aux regards égarés, dont la tournure et l'exécution révèlent une intensité peu commune de sentiment, éclairée par de sérieuses et patientes études.

Quelques autres artistes ont pris pour objet non point l'allégorie pure, mais ces types éternellement jeunes de l'antiquité : l'Amour, la Nymphe, la Néréide, Érigone. Ici, la nature extérieure, les bois, les eaux, les montagnes et la mer forment le cadre naturel où nous apparaissent ces gracieuses créations de la mythologie. Aussi dans les peintures dont nous parlons, sobrement et délicatement composées en général, les effets de la lumière sur la verdure et les arbres sont-ils associés à une recherche réelle de la beauté des formes féminines par les plans et les contours. Là encore reste une certaine proportion à garder entre la masse ou l'éclat des personnages et le rendu des accessoires ou des objets naturels qui les accompagnent. M. Hugrel ne nous paraît pas avoir suffisamment tenu compte de cette subordination du lieu de la scène à son groupe de *Nymphe lutinant un Amour* dont les lignes et le mouvement revêtent, après un attentif examen, bien plus de savoir et de grâce qu'on ne le peut apprécier au premier abord. Une observa-

tion du même ordre pourrait être faite à M. Hippolyte Dubois, dont la figure d'Érigone est élégante sans manière, et colorée sans dissonances. Tout autour d'elle se compose un fond de paysage rempli d'arbustes d'essences diverses et ajouré par des arrière-plans d'un dessin châtié. Tout cela seul formerait presque un tableau, et dans l'ensemble de la composition le mérite du paysagiste étouffe un peu celui du dessinateur de figures. C'est, du reste, un signe heureux de jeunesse que cette profusion d'efforts et de recherches.

MM. Charles Lefebvre, Foulongne et Vinchon ont également traité ce motif d'une figure nue, soit dans la lumière tamisée des bois, soit baignée dans les effluves lumineuses que renvoie au ciel la pleine mer. C'est un excellent symptôme que ce retour à des compositions simples, que leurs dimensions permettent de placer dans nos demeures, et qui cependant, par la proportion des figures et la liberté d'interprétation que comportent les sujets, peuvent rester dans les conditions de l'art le plus élevé.

M. Émile Lévy, dans ses idylles peintes : *les Lilas* et *l'Arc-en-ciel*, a revêtu ses couples adolescents d'un costume imité des bas-reliefs grecs, tout en cherchant à faire revivre dans un milieu agreste et peint au naturel des épisodes de la vie pastorale et primitive. C'est une réalité qui vient, on le voit, de ce rêve dans lequel flottent les apparitions radieuses des beaux marbres antiques et qui ferait à peine pressentir l'observateur attentif et passionné des spectacles de la nature que doit devenir le peintre, quand il aspire à rendre des scènes vivantes et possibles. Ce n'est point que l'invention heureuse ni la justesse de pantomime fassent défaut à M. Lévy, mais un choix plus châtié de formes et une couleur mieux combinée donneraient à ses élégantes compositions beaucoup plus d'accent et de relief.

Ce n'est rien que de trouver par échantillons pour ses draperies et ses chairs des nuances vives et fraîches : elles restent crues et discordantes, si l'on ne sait les distribuer et surtout en régler l'accord sur le premier jet de la composition, que la coloration doit développer au lieu de l'alourdir. Somme toute, les préoccupations de M. Émile Lévy sont loin d'être vulgaires, et nous nous rappelons encore une certaine tête de jeune fille mystérieuse et attachante, qui nous fait espérer de lui des œuvres profondément senties.

La préoccupation des *nus* antiques est bien plus loin de l'esprit de M. Bouguereau, qui cherche cependant à conserver à ses figures, sous une forme épurée jusqu'à la fadeur, un peu de la correction et de la chasteté des beaux marbres. Ses *Enfants endormis* ont un succès de

tendresse auprès des mères; mais l'exécution, volontairement languissante et noyée, retire à son dessin tout ce qu'il a de recherché et à sa composition tout ce qu'elle renferme de gracieux et de facile.

Avec M. Fromentin, nous retrouvons une tentative de reconstitution des temps héroïques et légendaires, mais traitée cette fois avec une fantaisie vraiment parisienne et dont le sens nous échappe. Comme décoration, le ton général des *Centaures* est neutre, doux et *distingué*, mais peu propre à se soutenir à côté des vigueurs d'un ameublement de quelque caractère. Si c'est une *étude*, nous nous récusons pour discuter cette mollesse de parti pris qui ne nous paraît pas le moins du monde à la hauteur de l'esprit résolu, plein d'initiative et de sensibilité à la fois, de l'éminent écrivain, qui, lorsqu'il l'a voulu, s'est montré peintre inquiet et novateur. Il nous paraît que M. Fromentin a été la victime d'une illusion; le *modèle* l'a égaré, qu'il l'ait pris au boudoir ou à l'écurie. En fuyant avec horreur la banalité, il s'est trouvé avoir fait une chose laborieusement maniérée et qui, pour nous, discorde singulièrement avec la franchise de son esprit et la haute réserve de son talent. Nous nous permettrons cependant de lui rappeler le souvenir de deux centaures, peints au Corps législatif par Delacroix; l'un épique et magistral : le *Chiron;* l'autre, exubérant de séve et de vie animale : celui qui s'avance en piaffant, sous l'ombre des grands arbres, dans la composition de l'*Orphée civilisateur des hommes*. Ils nous montrent bien avec quelle ampleur il est nécessaire d'accentuer ces types disparus, lorsque, par l'évocation de son art, le peintre les fait reparaître sur sa toile, et à quelle distance on doit se tenir des pauvretés de détail qui confinent au ridicule.

Comme l'Antiquité, l'Orient nous apparaît toujours dans un éloignement plein de mirages, et nous ne retrouvons qu'un sentiment bien affaibli de la vie patriarcale et barbare dans la scène de combat d'Arabes contre une lionne, quelles que soient d'ailleurs la précision et la réalité sanglante de ses détails. Tout est-il peut-être même trop expliqué dans les entrelacements de ce groupe pantelant et déchiré, où avec la rapidité de l'éclair s'accomplit un drame de mort. Jamais nous n'avons mieux compris qu'en face de cette toile de M. Fromentin la furieuse exécution, labourée de coups de griffes, pour ainsi dire, par laquelle Delacroix rendait palpitantes de pareilles scènes d'horreur et d'effroi. Dans le fond seulement de son paysage, M. Fromentin s'est un peu départi de sa raison et de sa science hors de propos, et il a jeté, comme une signature, un essaim noir d'oiseaux de proie qui sentent le carnage, et au loin deux apparitions de cavaliers arabes, dont une touche brillante suffit à indiquer les burnous au vent et le galop furieux.

Jérusalem est bien plus éloignée de nous que le Sahara. Dix-huit cents ans nous en séparent encore. Chacun de nous se rappelle, de ses rêves d'enfant, cet horizon mystérieux de la cité sainte, entrevu des hauteurs du Golgotha, et ce voile du temple qui se déchire, et ces ténèbres qui couvrent la terre, et ce cri. Que de milliers d'images, répétant après coup l'écho de cette impression, l'ont incrusté dans notre souvenir! Que peut donc y ajouter le renseignement fourni par un touriste? M. Gérome, avec ses notes de voyage et son implacable faculté d'observation, s'en vient faire évanouir notre rêve, précisément parce qu'il n'a pas su résister au désir de rappeler d'une façon timide dans sa *Vue de Jérusalem* le drame imposant et sombre de la Passion. Combien nous eussions préféré retrouver dans une vue, comme celle des temples de Pœstum, par exemple, l'aspect de l'état actuel des lieux saints avec l'immense charpente en fer que l'Europe y fait construire pour les abriter sous une coupole tout industrielle et toute moderne. A défaut de la vérité poétique dont le tableau manque, nous eussions eu du moins l'image de la réalité vraie, qui, elle aussi, a bien son éloquence.

A côté de la peinture de style, et ce mot n'a pour nous ici qu'une valeur terminologique, vient naturellement le portrait. Naturellement, dis-je, car le principe est le même pour les deux ordres de production; c'est toujours l'apothéose de la figure humaine; typique et générale ici, là, individuelle. M. Charles Blanc a écrit dans cette même revue, avec une extrême richesse de sensations, soutenue par une logique robuste, les meilleures choses à propos des remarquables portraits de M. Ingres. Nous ne pourrions donc que citer ses lumineux aperçus, désespérant de mieux dire, si précisément nous ne trouvions au Salon, comme mise en pratique des principes si noblement affirmés par Ingres, un portrait de M. Lehmann, qui, dans cette page, nous paraît à un degré éminent avoir continué la tradition de son illustre maître. Ce qui nous satisfait pleinement dans ce portrait de l'amiral Jaurès, c'est la flexibilité qu'y a prise le dessin de M. Lehmann, et qui lui permet d'accuser tous les accidents de la physionomie, sans pour cela que les grandes lignes perdent leur fermeté, ni le modelé sa largeur. La netteté des plans n'a rien qui trahisse l'excès de volonté non plus que le système, et la vigueur du parti pris n'entraîne aucune dureté, aucune fatigue dans l'exécution, extrêmement serrée, comme de coutume. Au moral, et c'est là qu'il faut en venir, nous sentons ici l'abandon bienveillant et finement observateur, parfaitement écrit sur des traits virils et résolus; nous goûtons enfin le contraste et l'alliance de la fermeté dans le type et du charme dans l'expression. Il

serait inutile d'avoir détaillé, même avec un savoir magistral, toutes les formes mobiles qui composent un visage, et l'œuvre du peintre resterait incomplète si de l'ensemble d'un portrait inconnu ne se dégageait pour le spectateur une impression qui résume, non-seulement le trait saillant de la nature du modèle, mais encore tout ce qui peut l'atténuer ou la modifier. Car rien n'est complexe, même au repos, comme la physionomie de quiconque a pratiqué les hommes et la vie.

Le dessin est l'instrument par excellence pour découvrir et mettre en relief toutes ces nuances, presque insaisissables, de la conformation des traits, et amener, pour ainsi dire, l'âme à fleur de peau. Holbein l'a bien prouvé : rien de candide, rien non plus de nébuleux et d'impur n'échappe à son impitoyable crayon. Quant à la beauté, c'est autre chose : peu de maîtres ont su la dégager des types individuels. Nous trouvons ici un beau dessin de M. Amaury-Duval, où, dans l'indication d'un simple profil on sent cette faculté supérieure par laquelle l'artiste ajoute quelque chose de durable et de grand à la reproduction fidèle, cependant, d'une individualité humaine.

M. Jules Lefebvre n'est point possédé, comme M. Amaury-Duval, par ce désir toujours inassouvi de la ligne pure et abstraite, cherchée avec amour par le pinceau comme elle l'était par le burin sur les gemmes antiques et les médailles grecques; mais il met au service d'une observation sincère et exempte d'afféterie les qualités d'exécution savantes qui ont fait le succès, au Salon, de la *Femme couchée*, sur laquelle nous aurons à revenir. Son portrait de jeune fille, dont la tête s'enlève en lumière sur un fond clair, est certainement dépourvu de souplesse et d'aisance comme attitude; mais il nous paraît impossible qu'en continuant à suivre cette voie de portraitiste naïf et sincère M. Jules Lefebvre n'arrive point tôt ou tard à des résultats d'une grande valeur.

M. Léon Glaize a fait preuve, dans sa tête de *Femme assise*, d'une louable hardiesse et d'un désir évident de demander à la nature vivante des effets nouveaux. A l'exemple de Holbein, il a modelé ce visage en pleine lumière, et cela avec bonheur. M. Timbal, aux prises avec un type énergiquement accentué, en a religieusement, mais timidement détaillé les lignes et les reliefs. Un coloriste tirerait le meilleur parti de cette tête d'aspect méridional et austère. Car si le dessin, comme nous l'avons dit, suffit à donner une idée complète d'un type dans sa construction, c'est à la couleur qu'il appartient de révéler et de faire saillir les particularités du tempérament et de l'humeur.

M. Vollon, dans son buste de *Pêcheur normand*, a *enlevé* chaleureusement, au bout de la brosse, un excellent morceau de peinture auquel la

spontanéité et l'entrain donnent beaucoup de prix. Si l'artiste procède toujours ainsi, il pourra laisser quelques vigoureuses images de nos physionomies contemporaines. C'est un bonheur, il est vrai, pour un peintre que de trouver dans un visage rustique une gamme de tons violents qui lui permettent de se livrer à tout son amour des colorations chaudes et puissantes. Nous avons également vu de M. Adolphe Leleux un portrait de *Dame vêtue de noir*, plein d'entrain et de vie, qui nous a rappelé les meilleures créations de sa jeunesse. Ajoutez que le dessin de ces coloristes est ferme et bien établi, ce qui rend leur peinture saine et vivante. Car la tradition entière est là pour l'affirmer, il n'y a point d'effets de couleur possibles sans une construction logique et serrée de la forme. Les lazzis du pinceau et les hasards de la palette ne jouent aucun rôle dans l'œuvre des peintres les plus lumineux, depuis Véronèse jusqu'à Rembrandt, depuis Claude Lorrain jusqu'à Théodore Rousseau.

La tête pâle exposée par M. Henner ne se rattache ni au groupe des dessinateurs ni à celui des coloristes. La morbidesse des chairs, obtenue par un procédé qui fait ressembler cette peinture à un émail très-fondu, lui donne une saveur toute particulière; mais, sous ce travail, le modelé des formes tend à s'effacer. Il n'importe : méconnaître ici la trace d'un sentiment très-sérieux qui cherche à s'affirmer, ce serait commettre une injustice.

Bien qu'il nous répugne de joindre notre voix aux clameurs qui poursuivent M. Manet et qu'il a bien volontairement soulevées sans profit, nous le craignons, pour personne, nous ne pouvons passer son œuvre sous silence, surtout lorsqu'il s'agit de couleur. Cet artiste nous paraît plus résolu que naïf. C'est dans la pratique des arts surtout qu'il faut savoir se méfier de l'énergie de son propre caractère. Combien de fausses vocations, poursuivies sur ce terrain, envers et contre tous, et quelquefois avec un véritable héroïsme, n'ont abouti qu'à des résultats lamentables ou ridicules.

M. Manet se donne l'air d'un peintre systématique. Mais en quoi consiste son système? Il nous est impossible de le comprendre. Le portrait qu'il expose ne répond qu'imparfaitement à une prétention d'art quelconque. Décoloré et reproduit par la gravure, il perdrait évidemment quelque chose de son aspect bizarre. Que conserverait-il alors de vraiment original? Rien, absolument rien.

Les portraitistes qui se chargent de nous conserver la physionomie de notre société parisienne sont beaucoup moins nombreux que par le passé. La photographie a diminué le nombre des portraits *courants* qui surchargeaient le livret de nos expositions. La mesure qui restreint à

deux le nombre des œuvres à recevoir a contribué aussi à ramener cette abondance d'effigies vulgairement exécutées à des proportions moins exorbitantes. Une grande partie de ces objets se présente donc à nous aujourd'hui comme morceaux d'art. Le grand mérite pour un portrait, aux yeux des gens du monde, est, en dehors de la ressemblance exigée, de conserver une certaine fidélité à la mode du jour, interprétée cependant d'une manière assez libre pour ne point prêter trop promptement au ridicule. Ceci est pour les femmes, qui, généralement, ont de meilleures raisons à donner que les hommes pour se faire peindre. Il règne incontestablement plus de goût et de sobriété que jamais dans les compositions de nos portraitistes en vogue. M. Cabanel, qui cherche les effets calmes, ne fait pas oublier Flandrin. Comme lui il est froid, mais il n'a point la même solidité dans le dessin. Néanmoins sa peinture plaît, peut-être à cause de son extrême réserve. Il n'y a là rien d'exagéré, rien même de trop saillant.

M. Édouard Dubufe progresse toujours et a renoncé dès longtemps aux hasards heureux d'une exécution trop rapide. Ses deux types d'hommes sont heureusement amenés à cette ressemblance morale dont nous parlions plus haut; celui surtout du jeune homme brun en qui il semble qu'on reconnaisse des traces d'une origine asiatique, sous la libre désinvolture des élégances parisiennes.

M. Tony Robert-Fleury n'a que deux petites têtes dont l'une est attaquée et rendue avec une véritable énergie. M. Bonnegrâce, dont on se rappelle les vigoureux portraits, a singulièrement adouci son pinceau pour caresser une tête aristocratique et blonde. Une femme enfin, Mlle Nélie Jacquemart, a, dans un portrait à mi-corps, saisi avec bonheur l'aspect et la tournure d'une jeune fille qui semble marcher. L'ajustement de la coiffure et des plis de la robe est d'un grand goût et l'exécution en est aisée autant que hardie.

Mais il est temps de rechercher les œuvres de ceux de nos artistes qui s'efforcent de faire revivre sur leurs toiles non point seulement des individualités isolées, mais bien tous les types variés et multiples du monde qui nous entoure, pour y chercher l'image de la vie moderne sous ses divers aspects : dans les champs, les chaumières et les ateliers aussi bien que dans la rue, les salons ou les mansardes. Nous y trouverons une conscience dans l'étude et une abondance dans les idées qui est d'un bon augure pour l'avenir de notre art national.

De ce qu'on a pris l'habitude de comprendre sous le nom d'art supérieur toutes les productions où la forme humaine seule suffit à traduire en traits visibles les créations du génie, il ne s'ensuit pas qu'on doive

infliger la dénomination d'art inférieur à celui qui s'adresse à la nature tout entière pour en interpréter les innombrables complexités. Cette belle définition[1] : « Que l'art exprime les conceptions de l'âme au moyen des réalités de la nature » peut s'appliquer aux conceptions de l'art familier aussi bien qu'aux monuments de l'art supérieur. Ainsi fait M. Jules Breton, par exemple, lorsqu'au milieu d'un champ solitaire et sous les ardeurs du ciel il groupe ces jeunes paysannes accomplissant leur humble tâche de chaque jour. Qu'a-t-il donc su voir et voulu surtout peindre? Est-ce le procédé qu'on emploie pour récolter les pommes de terre, et tout simplement l'effet de deux personnages se profilant en demi-teinte sur la lumière harmonieusement nuancée d'un ciel de printemps? Serait-ce la justesse du mouvement de la jeune femme qui s'affermit sur ses hanches pendant que son sac s'alourdit en se remplissant, ou bien la forme heureuse d'un corps robuste et bien découplé qui transparait sous les plis naïvement ajustés d'une étoffe grossière? A-t-il enfin voulu seulement harmoniser la fermeté des chairs brunies par le hâle, avec les lueurs chaudes du ciel et les tons sobrement variés des vêtements et du terrain? N'est-ce point plutôt que de tout cet ensemble de réalités choisies dans le détail de la nature, et reproduites ici avec une passion soutenue, il a su faire jaillir une expression profonde et poétique du labeur des champs?

Si tous les mérites partiels : arrangement heureux, vraisemblance de la pantomime, choix des types, habileté de touche et d'exécution, venaient à compter autrement que pour la valeur qu'ils donnent à l'unité de l'œuvre, le but du peintre ne serait pas atteint. La prolixité ne tiendrait pas lieu d'éloquence. M. Breton nous paraît toucher à cette période de son talent où toutes les qualités qu'il possède vont se fondre désormais dans une simple et savante unité. On lui a reproché, non sans raison, la recherche hors de propos qu'il a quelquefois mise à composer des attitudes. Ici une simplicité réelle nous apparaît, et quelque chose même dans l'arrangement du groupe touche à la gaucherie. Tant mieux : c'est une si belle victoire sur ses propres habitudes d'esprit, que de savoir se dégager des pratiques du convenu. Et puis, ce mot d'arrangement dit tout : il indique les préoccupations funestes qui paralysent l'intelligence et le sentiment de presque tous les peintres, surtout de ceux dont nous examinons maintenant les œuvres, et qui, ne procédant point par sélection, comme dans l'art monumental, se mettent en communion avec l'universalité de la nature. La manie de l'arrangement a fait bien des vic-

1. *Grammaire des arts du dessin.*

LECTURE DE LA BIBLE

timés. C'est, au reste, comme une maladie congéniale et constitutionnelle inhérente à toute notre génération d'artistes; nous entendons parler même des plus libres et des plus audacieux, qui, par une réaction violente, peu à peu s'en sont dégagés. Millet a été dans ce sens un vrai révolutionnaire. Ce n'est point, nous le croyons, à son exemple ni à son influence que M. Jules Breton doit la qualité nouvelle qui apparaît dans ses œuvres. L'*Héliotrope* nous semble la mettre en évidence mieux encore que les *Travailleuses des champs*. C'est dans un des modestes jardins qui, à la campagne, font suite à l'habitation, qu'une petite fille, rustiquement vêtue, se penche sur un héliotrope, qu'elle attire pour en aspirer le parfum. Cette chaste innocence et cette fleur exquise sont naïvement et simplement liées. Pas l'ombre d'afféterie dans cette strophe heureuse du poëme de l'innocence. Au contraire, le sans-gêne de l'accoutrement, plutôt que du costume, concorde avec l'absence de tout ce qui, dans la couleur, l'effet ou la mise en scène, écrirait trop ostensiblement l'émotion de l'artiste et les intentions du peintre. Il y a là une candeur voilée qui est touchante.

Les *Religieuses* de Bonvin se meuvent aussi dans une atmosphère calme. Mais on sent la contrainte ou l'effort sous cette réserve imposante. Ce parloir de couvent, aux murs dénudés, tout cet intérieur, neutre et vide, indique un asile austère; ce n'est point là qu'habitent la paix ni le bonheur. M. Bonvin rend cette impression d'une manière implacable. Il fuit le pittoresque avec autant de soin que d'autres le recherchent. Ses angles de boiseries sont durs, les surfaces de ses murs polies et froides. Pas le moindre accident ne rompt cette lourde monotonie de formes. Le mystère seul de l'ombre transparente et savamment dégradée contribue à l'adoucir. Dans ce milieu où la vie semble suspendue, deux religieuses nouvelles ont présenté leur lettre d'introduction à la Mère supérieure. M. Bonvin n'a jamais mis sur un visage autant d'autorité dans le silence, qu'il ne l'a fait en peignant dans la pleine lumière cette tête de femme qui domine et résume toute la scène. L'expression n'est point non plus ici laborieusement cherchée ni réveillée par des effets piquants, elle se déduit, sans effets apparents, de la juxtaposition seule des personnes et des choses.

Parmi les figures qui se composent seules avec les objets familiers de la vie quotidienne et le milieu où elles agissent, on a remarqué le *Serrurier* de M. Servin, travaillant le fer à son établi avec une activité tranquille. Rien ici de l'effort violent; ce n'est point la vigueur du Cyclope aux muscles énormes, mais l'intelligence alerte et réfléchie de l'ouvrier moderne, qui s'exerce dans ce modeste réduit, égayé par une

échappée sur la verdure. Rien n'est oublié dans l'outillage du travailleur, rien n'est atténué dans les tons noircis des ferrailles et du mobilier, rien non plus n'est mensongèrement déformé par un pittoresque de convention : ni l'effet, ni la couleur, qui, dans cet intérieur plein d'objets noirs, reste malgré cela lumineuse et gaie.

L'habitation bretonne dont M. Eugène Le Roux connaît si bien les patriarcales habitudes lui sert de cadre cette fois pour nous faire assister à une scène de douleur vraiment sincère et recueillie. Dans le lit à volets on entrevoit la figure pâlie d'un mort qui apparaît au-dessus de toute l'assistance à genoux. Les plis lourds des jupes en grosse étoffe tombent avec une sorte de solennité ; tout ce groupe sombre, à demi prosterné, assoupi dans une douleur muette, est d'un grand effet. Il semble que, surpris dans l'accomplissement de leur pieux devoir, ces braves gens ne se retourneraient pas vers vous. M. Eugène Le Roux a vu là, non point seulement le côté anecdotique et singulier des mœurs bretonnes, mais il en a su rendre l'antique et grand caractère.

C'est encore la vie patriarcale qui a inspiré M. Brion dans sa *Lecture de la Bible en Alsace*. Devant le chef de famille se groupent, silencieux et recueillis, femmes, enfants et serviteurs. Rien, dans les lignes de la composition, qui ne soit fourni par la nature même du sujet. C'est bien ainsi que chacun sait écouter la parole enveloppée de mystère qui lui représente la solennité de l'infini. L'enfant s'agite inquiet, la jeune fille songe et rêve, et la mère, qui sait la vie, se penche complaisamment pour trouver des accents consolateurs dans cette parole, qui semble venir d'un autre monde. Seul, le lecteur, absorbé dans sa foi rigide et simple, scande d'un geste anguleux et convaincu les versets au sens obscur ou fatal, qui de sa bouche tombent mot à mot dans l'oreille respectueusement attentive des auditeurs.

Dire que l'intérieur tout entier, le poêle gigantesque, l'horloge à balancier, les meubles solides qu'on sait encore sculpter en Alsace, concourent à faire un cadre plein de caractère et de bonhomie à cette scène tranquille sans froideur, ce serait louer la science du peintre qui, bien que dissimulée, lui permet de donner à chaque chose son maximum d'effet et d'expression ; nous aimons mieux applaudir sans réserve au sentiment profond et délicat dont il fait preuve ici, et surtout à l'intelligence et au respect qu'il montre de la loi suprême de l'art : l'unité.

J. GRANGEDOR.

(La fin au prochain numéro.)

INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES

(SUITE[1].)

LV.

Les relations d'Ingres avec le duc de Luynes ont donné lieu tout récemment à des attaques très-inconsidérées et très-vives contre le peintre. On l'a représenté dans quelques journaux comme un homme qui avait usé et abusé d'une hospitalité seigneuriale, qui avait prolongé à plaisir son séjour dans un lieu de délices, et qui avait reçu de M. le duc *cent mille francs* pour un travail mené avec lenteur et laissé à l'état d'ébauche. Ces reproches sont injustes; ces dires sont inexacts. Ingres était un homme extrêmement modeste dans ses goûts, insoucieux du luxe et très-ignorant de tout ce que signifie le mot confortable. Il n'était avide que de louanges, et pour ce qui est de l'argent, il l'estimait sans doute parce qu'il le regardait comme une condition d'indépendance; mais, pour toutes les richesses du monde, jamais on ne lui aurait arraché une concession de nature à entamer sa dignité ou les droits de son art.

On peut soutenir que le fait d'abandonner les peintures de Dampierre, sans même en finir une, constituait un préjudice considérable

1. Voir dans les tomes XXII et XXIII de la *Gazette des Beaux-Arts* les livraisons de juin, juillet, septembre et novembre 1867, janvier et avril 1868.

porté au duc de Luynes; on peut prétendre qu'en droit rigoureux le propriétaire du château, qui s'était privé d'en jouir pleinement pendant sept ou huit années, après s'être imposé d'énormes dépenses (environ 400,000 francs) pour construire et embellir une galerie digne du maître qui la devait décorer et des chefs-d'œuvre qu'on attendait de lui, on peut prétendre, dis-je, que le propriétaire du château était fondé à réclamer en justice des dommages-intérêts pour la perte matérielle qu'il avait subie et surtout pour la perte morale, car ce dut être un cruel déboire pour M. de Luynes de renoncer au magnifique espoir que le château de ses ancêtres serait à jamais illustré par les plus belles peintures du XIXe siècle, et que son nom serait inséparable désormais de celui qu'aurait immortalisé un grand artiste.

Mais les œuvres d'imagination, les conceptions du génie ne sont pas soumises, Dieu merci, à la jurisprudence commune. L'âme d'un peintre ne saurait se régler comme une montre, ni son travail se mesurer à la toise, et c'est la gloire de l'esprit d'échapper par sa subtilité et sa liberté aux lois mathématiques et positives de la matière. Aussi bien les amis d'Ingres peuvent dire à leur tour que les quelques figures à peu près terminées qui restent sur la muraille de Dampierre valent dix fois l'indemnité de *vingt mille francs* (et non pas de *cent mille francs*) reçue par Ingres; il leur est permis d'affirmer que la rupture dont nous allons parler tenait à une cause majeure, plus forte que la volonté, plus impérieuse que la justice, je veux dire l'incompatibilité absolue d'humeur entre le Mécène et le peintre.

Cependant, comme le travail des peintures n'avançait point et qu'il n'y avait plus de raison pour croire qu'il serait mené à fin, des explications eurent lieu, modérées dans la forme, vives au fond, et lorsque après de longues froideurs un rapprochement fut ménagé par l'intervention habile de M. Gatteaux, Ingres et le duc se rendirent chez un notaire, Me Thiac, pour passer l'acte dont la teneur suit:

« Entre les soussignés :

« M. Honoré-Théodoric-Paul-Joseph d'Albert de Luynes, membre de l'Assemblée législative, demeurant à Paris, en son hôtel, rue Saint-Dominique-Saint-Germain, n° 33, d'une part;

« Et M. Jean-Dominique Ingres, membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, commandeur de la Légion d'honneur, demeurant à Paris, au palais de l'Institut, d'autre part;

« Préalablement à l'acte qui va faire l'objet des présentes, il a été dit et exposé ce qui suit :

« En 1839, M. Ingres consentit à faire au château de Dampierre, appartenant à M. de Luynes, dans la grande galerie du premier étage, deux peintures murales : *l'Age d'or* et *l'Age de fer*. Il fut stipulé au profit de M. Ingres une indemnité de soixante-dix mille francs pour prix des deux peintures. M. Ingres est très-avancé dans l'exécution du premier tableau, *l'Age d'or ;* il a achevé le fond du second tableau, *l'Age de fer*, et il a reçu de M. de Luynes, sur l'indemnité de soixante-dix mille francs, un à-compte de vingt mille francs.

« Aujourd'hui, en présence des circonstances et de l'incertitude de l'avenir, les comparants ont désiré arrêter entre eux les conventions suivantes :

« 1° M. Ingres continuera à travailler aux peintures murales entreprises au château de Dampierre jusqu'à leur complet achèvement qui devra avoir lieu, celui de *l'Age d'or*, dans deux ans, et celui de *l'Age de fer*, trois ans après.

« 2° Les cinquante mille francs que M. de Luynes reste devoir à M. Ingres, au moyen de l'à-compte qu'il a déjà reçu, lui seront payés ainsi qu'il suit : quinze mille francs, aussitôt après l'achèvement de *l'Age d'or ;* vingt mille francs, à moitié de l'achèvement ; quinze mille francs de solde après le complet achèvement.

« 3° Ces deux peintures resteront la propriété exclusive de M. de Luynes, M. Ingres ne se réservant sur elles aucun droit, pas même celui de les faire reproduire par la gravure ou de toute autre manière. Néanmoins, il sera loisible à M. Ingres, et cette faculté lui est toute personnelle, dans un délai de quatre ans après l'achèvement de chaque tableau, de faire reproduire par la gravure ledit tableau, mais seulement sur ses études particulières, et sans que M. de Luynes puisse être tenu de mettre en quoi que ce soit ses galeries à la disposition des artistes. Cette faculté temporaire accordée à M. Ingres ne nuira pas, pendant ce temps, au droit entier et absolu de M. de Luynes.

« 4° En cas de décès de M. Ingres, ou si, par des motifs dont il sera seul juge, il croyait devoir renoncer à ce travail avant l'entier achèvement des deux peintures ou de l'une d'elles, M. de Luynes ne sera pas moins propriétaire exclusif des peintures incomplétement exécutées, ébauchées ou simplement préparées, comme il est dit ci-dessus au premier paragraphe de l'article 3 qui précède ;

« 5° En cas de décès de M. Ingres, le chiffre de l'indemnité due par M. de Luynes sera réglé sur le degré d'avancement des peintures, soit à l'amiable, soit par deux arbitres qui, en cas de dissentiment, s'en adjoindront un troisième ; leur décision sera souveraine et sans appel.

« En cas d'abandon des travaux par le fait de M. Ingres, avant l'achèvement des peintures, M. Ingres déclare qu'il s'en rapporte à M. de Luynes pour fixer l'indemnité qui devra être attribuée aux travaux exécutés, sur les cinquante mille francs restés dus, comme on l'a dit plus haut. Conséquemment, aucune expertise ne pourra être faite, aucune demande ne pourra être intentée contre M. de Luynes à ce sujet, M. Ingres reconnaissant que M. de Luynes doit être seul arbitre à cette fixation.

« Fait à Paris... le 4 juin 1849. »

On voit en quels termes stipulaient les contractants, et combien il était clair que cette paix signée par-devant notaire n'était qu'un replâtrage. Du moment qu'ils en étaient venus à signer de pareils actes et à faire intervenir dans leurs relations les gens de loi, on pouvait prévoir une rupture prochaine; que dis-je? elle était prévue dans le contrat même, puisque M. Ingres, « par des motifs dont il devait être le seul juge, se réservait la faculté de renoncer à son travail avant l'entier achèvement des deux peintures ou de l'une d'elles. »

L'acte du 4 juin 1849 causa un profond chagrin à Mme Ingres. A partir de ce jour, elle devint triste et préoccupée. Pressentant bien que son mari ne terminerait pas les peintures de Dampierre, elle ne supportait pas la pensée qu'on pourrait un jour reprocher à Ingres un manquement à sa parole. Elle avait même besoin d'épancher ce sentiment, et elle dit un jour à un de leurs amis intimes : « J'ai un chagrin qui me tuera, c'est de penser que mon mari, Ingres, entendez-vous bien? une fois dans sa vie, n'aura pas tenu ses engagements. » Le chagrin, en effet, empoisonna les derniers jours de Mme Ingres, s'il n'abrégea pas sa vie. Un mois après la signature de l'acte, c'est-à-dire dans les premiers jours de juillet 1849, elle tomba malade; ses doigts s'enflèrent, et il s'y forma des plaies qui ne tardèrent pas à s'envenimer en lui causant d'insupportables douleurs. Le 15 juillet, Ingres écrit à M. Marcotte : « Le hasard nous a amené M. Magendie, notre ami, qui, après avoir reconnu par ses mains que tous les organes étaient parfaits, a déclaré que ce n'était qu'un mal local très-guérissable, quand le premier médecin, M. Petit, l'avait condamnée et avait eu la cruauté de me le faire dire par Gatteaux, sans craindre de me porter un coup si affreux que j'ai été à la mort moi-même et au risque de perdre les yeux, tant j'ai pleuré. Enfin Dieu m'a envoyé Magendie pour me rendre plus tranquille. »

La tranquillité d'Ingres et son espoir ne furent pas de longue durée : la gangrène ayant envahi les doigts de la malade, elle expira le 27 juillet 1849, dans l'appartement qu'elle occupait avec son mari au palais de l'Institut. Le lendemain soir, Ingres, que M. Reiset avait amené à

Enghien, écrivait à M. Marcotte, pour lui annoncer son malheur, une lettre presque illisible et qui n'est que le griffonnement d'un homme fou de douleur. « ...Ils m'ont enlevé barbarement d'auprès, et le très-ami M. Reyset me tient tout près de lui à Anghiem (Enghien) où je suis nuit et j. du plus affreux désespoir. Je ne vois plus; je vous embrasse douloureusement... »

LVI.

La mort de Mme Ingres acheva de décourager son mari à l'endroit des peintures de Dampierre. L'idée de retourner dans ce château où il avait vécu des années avec elle, de rentrer seul dans cet appartement où tout lui rappellerait son malheur, lui était insupportable. Le séjour de Dampierre, où l'on a dit « qu'il avait goûté les douceurs de l'âge d'or sans avoir réussi à les peindre, » avait été pour lui, au contraire, un lieu de gêne. Aux prises avec une vaste composition dont le problème n'était pas résolu, il avait éprouvé là toutes les angoisses de l'enfantement. Le voisinage continuel d'un grand seigneur dont la politesse même était embarrassante et refroidissante, l'inégalité de deux existences menées côte à côte sous le même toit, pour ainsi dire, la conscience qu'il avait du désappointement causé à son hôte par un travail si longtemps prolongé sans solution, tout cela lui avait fait prendre en aversion le château de Dampierre. La mort de sa femme fit déborder son dégoût. Il déclara que pour rien au monde il ne consentirait à remettre les pieds chez le duc de Luynes, et qu'il désirait se prévaloir de la clause par laquelle il s'était réservé, dans l'acte du 4 juin, de renoncer à son travail avant l'entier achèvement des deux peintures ou de l'une d'elles. Il demandait positivement à résilier son contrat.

Le 7 mars 1850, par-devant les mêmes notaires, fut passé l'acte que voici :

« Entre les soussignés :

« M. Honoré-Théodoric-Paul-Joseph d'Albert de Luynes, membre de l'Assemblée législative, demeurant à Paris, en son hôtel, rue Saint-Dominique-Saint-Germain, 31, d'une part;

« Et M. Jean-Dominique Ingres, membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, commandeur de la Légion d'honneur, demeurant à Paris, rue Jacob, 27, d'autre part;

« Il a été convenu ce qui suit :

« M. Ingres, venant d'être frappé cruellement dans ses affections, a

annoncé à M. de Luynes ne plus pouvoir continuer les travaux de peinture qu'il avait commencés à Dampierre.

« M. de Luynes avait espéré que la résolution de M. Ingres ne serait pas définitive; mais ce dernier a déclaré y persister. Conséquemment, M. Ingres déclare qu'il entend profiter de la faculté qu'il s'est réservée par un acte sous seing privé, fait entre les soussignés le 4 juin 1849, d'abandonner, avant leur achèvement, les travaux de peintures murales dont est question audit acte et qui s'exécutaient au château de Dampierre.

« M. de Luynes donne son adhésion à cet abandon, et il reconnaît n'avoir à réclamer aucune indemnité à M. Ingres.

« De son côté, M. Ingres reconnaît que les vingt mille francs qu'il a reçus, ainsi qu'on le voit dans ledit acte, ont satisfait entièrement à l'indemnité qui pouvait lui être due pour les travaux déjà exécutés.

« Au moyen de quoi, M. de Luynes restera propriétaire exclusif des peintures déjà exécutées, aura le droit de les détruire ou de les faire continuer comme et par qui bon lui semblera, et aura de plus le droit exclusif de les faire reproduire par tous procédés connus, le tout sans que M. Ingres puisse avoir en quoi que ce soit à y rien prétendre, M. Ingres reconnaissant que M. de Luynes a seul le droit d'agir, au sujet de ces travaux, comme si lui, Ingres, y était complétement étranger.

« Ainsi et par suite de ce qui précède, les soussignés reconnaissent n'avoir réciproquement aucune répétition à exercer l'un contre l'autre.

« Fait à Paris, le 7 mars 1850. »

Il y a dans cet acte un mot cruel, un mot qui dit à lui seul combien était profonde l'irritation qui existait entre les contractants, c'est le mot: M. de Luynes, propriétaire exclusif des peintures déjà exécutées, aura le droit *de les détruire*.

Ainsi furent terminées au bout de dix ans des relations qui avaient été commencées sous de si nobles auspices. Depuis lors, ni M. de Luynes ni M. Ingres n'ouvrirent la bouche sur le passé, et le silence qu'ils gardèrent l'un et l'autre sur les causes de leur rupture est précisément ce qui a permis à des personnes mal informées de répandre dans le public leurs inexactes informations.

LVII.

L'art peut trouver sans doute sa pleine satisfaction et son but en lui-même, et ce serait le détourner de sa destination véritable que d'en faire

un moyen de gouvernement, ou l'instrument d'une cause religieuse, politique ou sociale; mais cependant, sans devenir un officier de morale, sans aspirer au rôle de prédicant, l'artiste doit avoir une foi, et il n'est pas dispensé de tout sentiment généreux autre que le sentiment du beau. S'il n'a pas mission de moraliser les autres, il n'en doit pas moins veiller sur sa propre moralité, parce qu'elle est une condition essentielle de sa grandeur. Un peintre ignorant de toute philosophie, étranger aux idées générales et indifférent aux destinées politiques de son pays ne sera jamais, dans l'entière acception du mot, un grand peintre.

Ingres avait reçu peu d'éducation et fort peu d'instruction. Toutefois le sentiment moral était chez lui à l'état d'instinct; il lui était inné. Toute action basse lui aurait paru être une atteinte à la dignité de son art et de sa personne; on peut dire que la moralité en lui était une conséquence de l'orgueil. Il ne possédait et ne pratiquait qu'un petit nombre de livres, Homère qu'il lisait dans l'emphatique traduction de Bitaubé, les tragiques grecs, Plutarque, Virgile, Horace, et, sur la fin, Shakspeare. La fréquentation de tous ces hommes de génie avait monté son esprit et le maintenait à un diapason très-élevé. Mais une chose lui manquait absolument, c'était la notion du juste et de l'injuste en matière politique. Avec une impartialité absolue il avait servi de son crayon et de son talent tous les pouvoirs, le premier Empire, la Restauration, la dynastie de Juillet, sans faire aucune différence entre les principes que représentaient ces gouvernements, sauf qu'il se sentait plus de goût pour le despotisme.

En ce qui concerne les questions de droit public, Ingres avait les idées étroites du bourgeois le plus borné; il touchait au Prud'homme. Le moindre mouvement qui venait déranger l'apparent équilibre des choses lui paraissait un crime irrémissible et le jetait dans une sorte d'épilepsie. Lui, qui n'aurait pas tué une mouche, il ne parlait, dans sa fureur d'enfant, que d'arrêter, d'exécuter et d'exterminer tout l'univers.

Lorsqu'il eut perdu sa femme, ne voulant plus habiter au palais de l'Institut l'appartement où elle était morte, il vint au ministère de l'intérieur — M. Dufaure était alors ministre — demander une indemnité de logement. Chargé de la direction des Beaux-Arts, je reçus la visite de M. Ingres que je connaissais à peine. Il se présenta d'un air très-poli, mais très-farouche, comme un homme qui aurait été bien aise d'essuyer un refus pour avoir l'occasion de maudire une révolution quelconque dans la personne d'un de ses fonctionnaires. Il fut un peu surpris de l'accueil plein de déférence et de respect que naturellement je m'empressai de lui faire, et comme sa demande était d'ailleurs très-légitime, elle lui

fut gracieusement accordée. Ingres se retira désappointé et mécontent.

Au beau milieu de la guerre civile, pendant que la fusillade et le canon retentissaient dans les rues, Ingres échappait à ses inquiétudes et à ses terreurs en peignant la Vénus Anadyomène, qu'il avait commencée à Rome en 1807 et qu'il gardait dans son atelier depuis quarante ans. Jamais un peintre n'avait retourné la toile où cette figure était ébauchée, sans en admirer la beauté, la grâce, le grand goût. Ingres la termina en 1848 pour M. Frédéric Reiset, et c'est un des ouvrages qu'il a exécutés avec le plus de tendresse. Il y a mis toutes les séductions, toutes les caresses du pinceau. Vénus sort de l'onde,

Ruisselant, vierge encor, des larmes de sa mère,

et des Amours, ravis de la voir si belle, lui présentent un miroir de métal poli. Toute la figure est charmante au premier aspect, et le tableau délicieux; cependant un léger défaut nous semble la déparer dans le modelé du genou. Les enfants qui, en se jouant sur l'eau, entourent la déesse et sourient à sa beauté, paraissent amoureux d'elle et sont eux-mêmes adorables. Ingres n'a rien fait de mieux que ces amours, pas même les anges du *Vœu de Louis XIII*. Décidément la fable et l'antiquité étaient les vraies sources de son inspiration. On eût dit une âme de païen dans un être moderne.

Moderne, il le devenait de plus en plus en vieillissant, et dans les dernières années de sa vie, nous l'avons dit, il se plaisait à la lecture de Shakspeare. Au *verso* d'un billet qu'il écrit à M. Marcotte, il transcrit sans réflexion ce passage du grand poëte romantique : « L'homme qui n'a « aucune musique en lui-même, qui n'est point ému par l'accord des « sons harmonieux, est né pour la ruse, les trahisons, les querelles. Les « mouvements de son âme sont froids comme la nuit, ses affections téné- « breuses comme l'Érèbe. Ne vous fiez pas à un tel homme.

« SHAKSPEARE. »

Que l'auteur de l'*Œdipe* et du *Virgile* ait aimé, ait compris Shakspeare, cela étonne au premier abord, et ce qui étonne surtout, c'est qu'il ait placé la figure du poëte anglais dans l'*Apothéose d'Homère*. On aurait de la peine à se l'expliquer si l'on ne savait qu'il y eut dans Ingres deux personnes étrangement soudées en une. C'était en effet un mélange de réalisme et de noblesse, un Grec romantique.

LVIII.

Cinq ans s'étaient écoulés depuis la mort du duc d'Orléans, et les cartons que Louis-Philippe avait commandés à M. Ingres pour les vitraux qui devaient orner la chapelle de Saint-Ferdinand à Sablonville et la chapelle de Dreux n'étaient pas encore terminés. Le peintre en avait commencé les études en 1842, l'année même de la mort du prince, mais il ne mit la dernière main à ses cartons, pour les deux chapelles, qu'en 1848. Considéré sous le rapport du dessin, Ingres n'a jamais été plus grand, plus fort, plus maître. Quand on a vu au Luxembourg les cartons qui ont servi de modèles pour les vitraux, quand on a vu chez M. Gatteaux ou à l'exposition faite l'an dernier dans les galeries de l'École des beaux-arts les études d'après nature qui ont précédé l'exécution de ces grands dessins, on sent qu'il est impossible de placer un tel dessinateur à un autre rang qu'au premier. Mis en présence de la nature, Ingres est un artiste tout à fait supérieur. Il réunit toutes les qualités du dessin, la naïveté et la certitude, l'émotion et le savoir, la vérité du trait et l'énergie de l'accent. D'autres cachent leur timidité sous des airs résolus, et l'on s'aperçoit que leur hardiesse facile en apparence n'est que le « courage du poltron, » comme l'a si bien dit M. Henri Delaborde, ou bien ils font montre de leur savoir à la façon de Bandinelli et transforment en un superbe exemple de pédant ce qui doit être la leçon loyale d'un maître. Ingres devant le modèle est plus sincère. Il est plus résolu à la fois et plus contenu. Ce que lui inspire la nature, telle qu'il la voit, est un mélange de respect et d'enthousiasme. Tout entier au sentiment des formes et de leur caractère, il les rend avec une vérité si intense, avec tant de vivacité et d'autorité, que les misères ou les laideurs de l'être vivant qui pose sont rachetées par la franchise même et la décision que met le peintre à les accuser. C'est ainsi que dans l'ordre moral un défaut qu'on avoue sans détour, un vice fièrement confessé, se changent en qualités parfois, ou du moins se font plus aisément pardonner.

Les dessins pour les figures nues de saint François d'Assise, de saint Antoine de Padoue, de sainte Clotilde, de sainte Hélène, sont autant de chefs-d'œuvre improvisés qui ont déjà le cachet de l'art avant que l'artiste ait songé à y en marquer l'empreinte. Vues sous le jour intime de l'atelier, loin de tous les yeux profanes, ces figures prises sur le vif et individuelles ont néanmoins un avant-goût de grandeur qui étonne, une sorte de majesté future que l'on pressent, que l'on devine à travers les familiarités du

crayon, pressé d'obéir. Elles n'ont pas encore reçu le baptême héroïque, et déjà pourtant elles peuvent soutenir la lumière et les regards du dehors. Que sera-ce quand la toilette du style les aura rendues dignes d'entrer dans la peinture d'histoire, ou de briller aux verrières d'un monument!

Pour dessiner ces études sans prix, Ingres s'est servi tout simplement de la mine de plomb. Chacun de ses coups de crayon enveloppe une forme, définit un muscle, et tandis que la plupart des dessinateurs, en traçant leurs contours, s'arrêtent à mi-chemin pour les vérifier, pour en corriger les inflexions, Ingres semble avoir prévu le trait qu'il dessine et l'avoir si bien médité qu'il lui imprime du premier coup l'allure qu'il faut, le tour qui sera le plus expressif. L'intérêt qu'il sait mettre dans ces premières formules de sa pensée est si vif, qu'on serait embarrassé de choisir entre le dessin fait pour le carton et le carton fait pour le vitrail. Ce qui chez d'autres n'est qu'un brouillon, chez lui, déjà, est une écriture.

Les vitraux de la chapelle de Saint-Ferdinand et ceux de la chapelle de Dreux peuvent compter au nombre des plus belles choses de notre temps, et Ingres y a exprimé l'idée religieuse tantôt avec une grâce touchante, comme dans les figures de sainte Hélène et de sainte Hildegonde, tantôt avec une gravité solennelle, comme dans les saints Philippe et Ferdinand, auxquels il a donné la ressemblance du roi et de son fils aîné, tantôt avec un ascétisme imposant, comme dans les personnages de saint François d'Assise, dont les formes amaigries, macérées par le jeûne et la pénitence, transparaissent sous sa robe grise que serre une corde à nœuds. Le croirait-on? cet admirable Saint-François est tiré d'une méchante image à deux sous achetée par Ingres à Assise. Mais quelle façon d'emprunter! quelle faculté heureuse que celle de frapper au coin du beau ce qui est du dernier misérable! Pour ce qui est du saint Raphaël, cet archange doux et superbe, qui lève au ciel ses mains jointes au-dessus de sa tête, en regardant les spectateurs comme pour les inviter à l'adoration, au *sursum corda*, je n'hésite pas à dire que c'est une figure sublime.

Le sentiment religieux, dans ce qu'il a de tendre, d'évangélique et de vraiment chrétien, a été bien mal rendu par les peintres de l'école française, au moins depuis la renaissance; on ne le trouve guère que dans les ouvrages de Lesueur et d'Hippolyte Flandrin. Un jour que nous lui parlions de son élève, Ingres nous disait: « Je n'ai jamais pu, comme lui, arriver à l'expression du sentiment mystique. » La vérité est que le *Saint Symphorien* est sous ce rapport une exception dans son œuvre. Encore faut-il avouer que le caractère en est héroïque plutôt que religieux, et que l'idéal chrétien y est exprimé non pas selon la modestie de l'Évan-

gile, mais avec une fierté de cœur que des païens eussent aussi bien admirée. Les vitraux de Saint-Ferdinand et de Dreux, les vierges d'Ingres, notamment la *Vierge à l'hostie*, qui fut peinte pour le grand-duc héréditaire de Russie et repeinte avec variantes pour le ministère d'État, ont ce caractère altier tout aussi bien que le *Saint Symphorien*. Ses vierges sont des femmes sévères, aux beautés amples et terrestres, aux carnations pleines, aux mains fuselées, mais garnies de chair et un tant soit peu lourdes comme celles de Raphaël. Elles montrent plus de hauteur que de tendresse, et elles ont dépassé l'âge de la candeur et de la délicatesse virginale. C'est là le caractère de la vierge dans le *Vœu de Louis XIII* et celui de la *Vierge à l'hostie*. La paupière est baissée, mais le cou se relève et la tête est même légèrement inclinée en arrière, de sorte que, tout en s'humiliant devant l'hostie rayonnante, la mère de Dieu est remplie d'orgueil et de majesté, elle commande le respect bien plus qu'elle n'inspire la prière et la componction.

LIX.

Depuis la mort de sa femme, Ingres n'avait d'autre compagnon assidu que le travail, « un des bonheurs de la vie, » suivant son expression. Mais ce bonheur ne lui suffisait point. Arrivé à l'âge de soixante-dix ans, il portait le poids de la solitude, et lui, qui était resté un enfant pour bien des choses, il sentait amèrement l'absence de ces soins intérieurs auxquels il avait été habitué durant près de quarante ans. Pour le distraire, quelques amis lui avaient conseillé le voyage. Au mois de juillet 1850, il fit une excursion à l'île de Jersey, mais sans y trouver aucun plaisir, bien qu'il y fût attendu par une famille qui lui avait préparé une chambre parfaitement confortable; c'est lui qui le dit dans une lettre à M. Marcotte, et il ajoute :

« ... On m'a promené tout le jour, et effectivement j'ai vu un très-joli pays; mais moi, il me faut autre chose qu'une ville anglaise qui n'est composée que de boutiques et d'Anglais. De là je suis donc reparti pour Granville, où je n'ai pas été fâché de retrouver la France, quitte de la mer par une traversée qui m'a bien secoué en allant. J'ai regagné l'intérieur à Avranches, où je me suis reposé trois jours chez un excellent ami, M. Martin[1]. Là je croyais trouver une belle cathédrale, mais je n'y ai trouvé que le terrain.

1. Celui, sans doute, dont Ingres a dessiné le portrait qui figurait dans l'Exposition de l'an dernier, à l'école des Beaux-Arts.

« De là à Caen, où j'ai admiré ces belles églises et surtout leur extérieur, car il n'y a rien dedans, et vu le musée, qui n'est pas mal. Je me suis ennuyé à battre le pavé devant moi, mes poches pleines de cerises et les mangeant dans les rues, mais sensible à rien, et, à vrai dire, il n'y a rien à voir que des gens qui végètent et vivent comme des choux, sans les beaux-arts. J'avais heureusement apporté un livre trésor, les auteurs grecs dans un seul volume. Alors ayant terminé mes cerises, je rentrais tristement dans ma chambre à l'hôtel, où j'allais lire Pindare et avec un certain plaisir. Avec tout cela, je me suis roidi et j'ai dit : Tu l'as voulu, eh bien, tu iras jusqu'au bout, et tu sauras ce que c'est que la province et apprendras plus que jamais qu'on ne voyage pas tout seul impunément, et que, malgré la terrible vie de Paris, il n'y a que lui d'habitable ou l'Italie.

« M'y revoilà donc, et j'y ai retrouvé ma triste vie cependant, et j'ai subi hier, mon digne ami, une fatale et bien triste journée, le bout de l'an de ma pauvre et bien-aimée et bien regrettable femme à jamais. Tout le monde et mes amis ont été la pleurer avec moi à l'église où je n'ai rien omis, par les tendres soins de mon cher Gatteaux, pour une mémoire digne d'elle, s'il était possible; mais, hélas! rien ne m'a été rendu et mes regrets seront éternels. »

Il n'est pas fait pour l'homme, le mot *éternel*. La capacité du cœur humain pour la douleur a des bornes aussi étroites que la puissance d'être heureux. Cela est triste à dire et consolant tout ensemble : pour nous souvenir longtemps des êtres les plus chers, il nous faut désobéir à la nature, qui nous a ordonné l'oubli.

Ingres ne songeait point à se remarier; mais ses amis les plus proches y songeaient pour lui, voulant l'arracher à son isolement pour lui procurer une tranquillité d'esprit, une paix intérieure, qui profiteraient à sa gloire. Ce ne fut pourtant qu'en 1852, deux ans et demi après la mort de sa femme, que le peintre prêta l'oreille aux propositions qu'on lui fit de se remarier. Dans l'intervalle, il ne fit guère que des portraits. Il y était sollicité de toutes parts, d'autant plus qu'on le savait libre désormais de ses engagements envers le duc de Luynes, et, bien qu'il professât une aversion constante pour ce genre d'ouvrages, il ne laissa pas d'y employer entièrement les deux années qui s'écoulèrent jusqu'à son second mariage.

« Oh! hélas! je fais des portraits, et, malgré les brillantes expressions dont s'est servi notre belle et bonne Mme Moitessier, il n'est pas moins vrai que la partie n'est pas gagnée encore, ce qui se décide cependant à

partir d'aujourd'hui, première séance de cette terrible et belle tête. A deux heures, elle vient de Villiers exprès, priant Dieu qu'une saignée ordonnée par le saigneur Magendie n'ait rien altéré à ces beaux yeux, à ce divin visage. Je ne crois pas cependant attaquer aujourd'hui, à cause que j'ai dû, par devoir et juste hommage, me rendre hier avec notre cher Gatteaux aux Andelys, pour y inaugurer avec toutes les gloires, messes pontificales de Mgr d'Évreux, discours à n'en plus finir et fin banquet, la statue du Poussin sur la place d'Andelys, de manière que ce matin je n'ai pas ma tête à ma tête.

« J'ai ébauché, *voyez* Mme de Broglie au contentement général et cela sans peine, et celle-ci, notre belle avec toute sa bonté (Mme Moitessier), ne peut s'empêcher de me rappeler qu'il y a sept ans qu'elle est commencée. Oh ! portraits, portraits, que vous ai-je fait ? »

Ce qui l'irritait surtout quand il peignait des femmes du monde, c'est qu'il ne pouvait obtenir d'elles une pose soutenue et suivie : à tout instant elles se dérangeaient pour venir voir leur image commencée en frôlant le chevalet de leurs robes de soie, ou bien pour donner quelque soin à la parure qui devait être fixée sur la toile. Il disait à l'une d'elles dans un moment d'impatience : « Je voudrais pouvoir vous donner cinq francs, madame, vous seriez forcée de garder la pose comme font les pauvres filles que nous payons tout exprès. »

Ingres, en effet, ne se contentait point de cette ressemblance générale et d'aspect qui suffisait le plus ordinairement à Van Dyck. Ce grand peintre, on le sait, avait l'habitude de retenir à dîner ceux qu'il devait peindre, afin de mieux saisir l'expression de leurs traits dans le laisser aller de la causerie, au moment où ils oublieraient ses regards. Après avoir dessiné en un quart d'heure, aux deux crayons sur papier gris, la tête de son modèle, il lui donnait congé et ne le faisait revenir que lorsque ses élèves avaient peint le portrait d'après ce dessin et d'après les habits que la personne avait envoyés, et quand il n'avait plus, lui Van Dyck, qu'à donner les derniers glacis et les dernières touches. Ingres procédait avec plus de rigueur : il voulait que le modèle restât exactement dans la pose choisie ; que ses habits fussent portés par lui et non par un autre afin qu'il y pût reconnaître les plis que comportait l'embonpoint ou la maigreur des membres recouverts, les mouvements habituels du corps, et qu'ils eussent bien la tournure que le tempérament de chacun imprime à ses vêtements. Il tenait à particulariser ses portraits au dernier point et en toute chose. Une mèche de cheveux, la forme précise d'un ongle, l'accident d'une cravate, le tour d'une dentelle, rien

n'était pour lui indifférent: rien n'était inutile à l'accentuation du caractère. Plus que personne il y faisait contribuer les accessoires.

Pour obtenir le portrait qui a excité l'admiration de tout le monde à l'exposition du quai Malaquais, M. Bertin aîné dut se résigner au supplice des séances innombrables que le peintre eut la cruauté de lui imposer et le courage de s'imposer à lui-même. Il en fut ainsi pour Mme de Rothschild, dont le portrait est un des plus beaux, des plus riches, des mieux colorés que l'artiste ait peints.

LX.

Ici se présente une réflexion importante à faire touchant les portraits d'Ingres. La peinture veut l'unité d'effet par la couleur, et c'est là ce qui embarrasse les maîtres que préoccupe le triomphe du dessin. Ils veulent montrer les formes; ils tiennent au raffinement du contour; alors, au lieu de colorer, ils colorient, et, recouvrant de teintes juxtaposées leur modelé savant, ils font valoir justement ce que les coloristes auraient sacrifié. Ingres, pour ressaisir l'unité, supprime les colorations locales de la chair et il ne tient guère compte que des jeux de la lumière. Ainsi, pour lui, la chair est une; elle est monochrome. Les nuances de la peau sont passées sous silence; la tête, les mains ne présentent d'autres détails que ceux du clair et de l'ombre, d'autres différences que celles des parties osseuses aux parties molles, du lisse au rugueux; la prunelle de l'œil est simplifiée; elle est agrandie par la prétérition des menues variantes qui la divisent. Le regard en devient moins scintillant, moins vif; mais il est aussi moins fiévreux, plus imposant, plus profond, plus pensif.

Donc, à vrai dire, ce qui manque aux portraits d'Ingres, surtout d'après des modèles jeunes, — j'excepte les portraits de Mme Devauçay et de Mme de Senonnes, — c'est l'éclat des chairs, l'artiste les a le plus souvent peintes à l'huile comme il les aurait peintes à fresque. Au contraire, tout ce qui tient à l'ajustement, drap, soie, satin, linon, dentelle, cachemire, est exécuté avec une habileté extraordinaire, avec amour même, et pourtant, chose inconcevable, les accessoires, bien que rendus précieusement et merveilleusement, ne le disputent pas au principal. Ils laissent dominer l'énergie du caractère et la dignité du style. Le portrait de Mme de Rothschild est un exemple curieux de cette conciliation entre deux éléments contraires.

Ce portrait représente une exécution complaisante et caressée dans les ajustements et les pierreries, sans que le personnage représenté soit

écrasé par la magnificence de ce qui l'habille et la richesse de ce qui l'entoure. Surprise dans l'attitude naturelle d'une causerie de salon, Mme de Rothschild est assise sur un canapé de velours grenat, vêtue d'une robe de satin cerise avec des bouffants de gaze et coiffée d'une toque de velours noir, à laquelle sont agrafées deux aigrettes retombant avec grâce des deux côtés de la tête. Elle est accoudée sur son genou; sa main gauche effleure son menton; de la droite, elle tient négligemment un éventail. Le fond damassé de l'appartement est d'un ton neutre, entre le gris et le vert. Cette fois, la tête, le col, les épaules, les bras, sont d'une peinture forte et généreuse que M. Ingres n'a pas toujours rencontrée dans l'imitation des chairs. Je ne parle pas du modelé, qui est ici, comme ailleurs, large et fin, c'est-à-dire vu dans la masse et accusé, dans certains détails, avec une insistance inattendue; je parle du ton de chair qui, parfois, chez Ingres manque de tendresse, de vérité, de charme et de blond. Ici, la carnation est vraie et suffisamment exprimée, quoiqu'elle le soit par un pinceau lisse, onctueux et propre, qui évite avec horreur les grumeaux de la pâte et la grossièreté des épaisseurs. Dans ces beaux bras, si bien attachés et si fermes, on voit transparaître le sang et transpirer la vie. La robe de satin, les colliers, les perles, les bracelets, les diamants et les plumes, bien que d'une exécution à la Holbein, enrichissent le portrait sans l'éclipser. Il se trouve par miracle que le style de la figure l'emporte sur le précieux du costume, sur les coquetteries de la parure, et s'affirme malgré l'opulence environnante.

Ainsi à l'inverse de Van Dyck, par exemple, qui concentre sur la tête tout l'éclat de sa peinture, qui réserve pour le visage et pour les mains le luxe de la palette et les touches lumineuses, tandis qu'il glisse en maître sur les accessoires habilement subordonnés, Ingres travaille avec amour et comme un réaliste consommé tous les détails de l'ajustement, toutes les richesses qui doivent accompagner l'expression du masque; il livre en pâture aux yeux les objets voyants et brillants, et il ménage pour l'esprit le côté le plus noble du spectacle. Ce qui doit amuser le regard est délicatement fini; ce qui s'adresse à la pensée est sobrement peint et ramené à une sorte d'unité de couleur qui rappelle la monochromie sculpturale.

Ce système, qui est dangereux, ne lui a pas toujours réussi. Dans le portrait en buste de Mme Moitessier, dont la belle tête est prise dans une étude imitée de la Flore pompéienne (un doigt sur la joue), le regard est distrait par les ramages malencontreux d'une robe fond clair, d'autant plus gênante pour l'œil qu'elle est mieux rendue. En revanche, le portrait

de Mme Gonse, représentée à un âge où l'on tient à montrer des épaules bien conservées et de beaux bras, est un morceau admirable, parce que tout y est sacrifié à la prédominance des chairs qui sont exprimées d'une manière plus rapprochée de la nature et plus vraie.

LXI.

Les portraits étaient pour Ingres un instrument de fortune. On les lui payait fort cher, et, bien qu'il eût juré de n'en plus faire, comme il y avait quelque chose de flatteur dans cette élévation des prix qu'on lui offrait, il ne savait pas tenir son serment, surtout quand il s'agissait de résister à une jolie femme.

« Mme de Foucault m'a ajourné le 9 octobre à mon atelier de l'Institut par la plus charmante lettre. Comment lui en vouloir? — Je suis d'autre part à mon poste pour recevoir Mme Gonse, elle est malade sur son canapé. Du moins ai-je à travailler et en finir un ce mois-ci. Mme Reiset m'engage à aller à Enghien. Je suis ici tout seul; mes amis sont tous absents : Gatteaux est tout à sa campagne ou à son Institut. Mais le plus fort, c'est d'être privé de vous voir dans ce petit paradis le Poncelet avec votre douce et bonne amitié et celle de cette bonne madame et de ses chers enfants. J'espère cependant qu'une fois sorti de ces embuscades de portraits... mais que dis-je? une bourriche superbe de Mme de Rothschild vient de semer la terreur dans mes esprits, car, à n'en pas douter, le portrait de M. de Rothschild est au bout. Comment faire? comment? si je n'ai pas eu de caractère avec les femmes, je n'en manquerai pas avec les hommes : je m'en tirerai.

« Je vous dirai aussi que par tous ces embarras j'ai manqué une occasion que je ne retrouverai plus peut-être, celle d'aller à Berlin, où je suis désiré. Mon ami M. Hittorf m'aurait amené, et il part seul aujourd'hui[1]. »

LXII.

Au commencement de l'année 1852, Ingres se maria en secondes noces avec Mlle Delphine Ramel, qui avait quelque trente ans de moins que lui, et qui était une nièce de M. Marcotte. Il trouvait en cette union, entre autres avantages, celui d'avoir autour de lui toute une famille et

1. Lettre à M. Marcotte, datée du 1er octobre 1851.

de pouvoir faire chez lui de la musique, ce qu'il aimait par-dessus tout. Arrivé à une assez belle aisance, il songeait à s'installer à Paris dans un hôtel dont il ferait l'acquisition. M. Thiac, son notaire, l'engageait à acheter un joli hôtel situé vis-à-vis la présidence du Corps législatif, rue de l'Université, 95, bâti en pierres de taille depuis douze ans, et qui allait être mis à prix à cent mille francs, pour être adjugé même sur une seule enchère. M. Gatteaux, qui était pour Ingres un conseiller, ou plutôt un tuteur, quand il s'agissait d'affaires, M. Gatteaux approuvait cette opération. Mais le projet n'eut pas de suite. Le nouveau ménage prit un appartement sur le quai Voltaire, n° 17, et il eut bientôt à sa disposition une charmante villa qui fut achetée par la famille Ramel à Meung-sur-Loire, dans le département du Loiret, et où l'on ménagea naturellement un atelier pour Ingres. A partir de cette époque, je remarque dans les lettres du peintre plus de sérénité, plus de calme. Il entre dans la vieillesse avec tous les honneurs de la vie, plein de santé encore et plein de vigueur. La fortune ne lui marchande plus aucun succès. Il est le grand pontife de son église, le chef reconnu de l'École française. Tout lui vient à point, maintenant, parce qu'il a su attendre.

Un de ses triomphes, ce fut le plafond qu'il peignit pour l'Hôtel de ville, l'*Apothéose de Napoléon Ier*. Ingres l'avait conçue comme un camée colossal. Le héros est représenté nu, sur un quadrige olympique et couronné par une Renommée, tandis qu'une Victoire ailée le conduit au Temple de la gloire, étincelant d'or, rayonnant de lumière. Au-dessous du char s'élève un trône vide qui se détache sur un fond de mer azurée où l'on distingue une île sombre; à gauche, la France levant la tête vers l'apparition du nouveau dieu; à droite, l'anarchie combattue par je ne sais quelle figure symbolique. Dessinée avec énergie sous des formes athlétiques, cette partie de la composition, sans liaison aucune avec la partie supérieure, présente des raccourcis recherchés qui jurent avec l'intention évidente de donner à ce plafond le caractère d'un doux bas-relief ou plutôt d'une immense pierre gravée.

A l'époque où il se produisit, ce manifeste politique en peinture était capable d'indisposer et même d'irriter beaucoup de spectateurs. Cependant la bourgeoisie, toute froissée qu'elle était alors, consentit à admirer les parties vraiment admirables de cette *Apothéose*, je veux dire la figure du héros triomphant sur son char attelé de quatre chevaux superbes, conformes aux traditions du grand art et dessinées dans le sentiment de la plus haute sculpture, par un artiste à qui étaient familières les frises antiques et ces monnaies, frappées à Tarente ou à Syracuse, sur lesquelles

frémissent des attelages héroïques. Le plafond d'Ingres était si bien fait pour rappeler le style des médailles, qu'un de ses élèves, M. Oudiné, en a fait une excellente sans avoir presque à diminuer les saillies et à supprimer des plans, par une convention numismatique. Quant à l'exécution de la peinture, elle était lisse, ferme, facile, et, autant qu'il nous en souvient, on n'y sentait point la main alourdie d'un vieillard.

Exposée par Ingres dans sa maison du quai Voltaire, l'*Apothéose de Napoléon Ier* attira beaucoup de monde. Les amis d'Ingres étaient pour la plupart des orléanistes, peu disposés, il faut le dire, à goûter les allusions du peintre et à partager l'exaltation de ce qu'il avait exalté. Aussi voyait-on dans la foule des visiteurs quelques spectateurs silencieux, au sourcil froncé, et des femmes élégantes qui faisaient la moue. Mais ces nuances de mécontentement échappèrent à Ingres, ou du moins il ne voulut pas les voir. L'empressement de la société officielle put lui faire illusion sur l'unanimité de l'admiration publique. On en peut juger par la lettre suivante écrite à M. Marcotte le 1er février 1854 :

« ... Je puis cependant aujourd'hui vous écrire moi-même, quoique la moitié de ce moi-même s'en soit acquittée jusqu'ici mieux que moi sous un certain rapport, car elle dit bien mieux que moi, excepté cependant ce qui part aussi du cœur.

« Mon tableau fini, j'ai ouvert les portes, et vraiment je ne pourrais vous dire, sans blesser ma modestie, tout ce que l'effet a produit sur les spectateurs et ce qu'il produit encore, car les voitures sont à la porte, et je suis dépassé dans les demandes qu'on me fait pour le voir. C'est un feu grégeois qui a gagné le monde parisien, et enfin *grands et petits* en sont tous occupés, étonnés, charmés *al di sopra il mio merito*... mais il faut, pour être sage, jouir modestement de sa bonne fortune comme savoir supporter la mauvaise. Le ministre d'État m'a dit plusieurs fois que l'empereur désirait voir mon ouvrage; mais je n'y compte pas. Toute sa famille y est venue et ils en ont été on ne peut plus satisfaits. Tout le monde dit que c'est dommage que cette si belle œuvre soit destinée à un plafond, et le ministre désire en faire faire une copie, et que l'original soit le diamant de l'Exposition universelle de 1855. Mais c'est assez de moi : parlons de vous... »

Une lettre de Mme Ingres à son oncle rend compte de la visite que fit Napoléon III à M. Ingres pour voir l'*Apothéose de Napoléon Ier*. Le peintre reçut l'empereur au bas de son escalier et lui fit avec lucidité et avec esprit les honneurs de sa peinture. Il lui en indiqua toutes les pensées et il lui expliqua le caractère de l'exécution, lui laissant le soin de traduire à l'impératrice les mots : *in nepote redivivus*, qui étaient inscrits

comme un exergue sur ce tableau-médaille. « Enfin, on a été charmant de part et d'autre, dit la lettre, et M. Ingres s'est tiré à merveille de cette réception. Il a même eu quelques à-propos des plus heureux. »

Une chose que la lettre ne dit point, mais qui nous fut racontée deux ou trois jours après, c'est que l'empereur et ses officiers, tous grands connaisseurs en chevaux, furent un peu surpris de la physionomie des coursiers que l'artiste avait attelés au char de son héros et qu'ils ne trouvaient guère semblables à ceux des écuries du Louvre. A la vérité les hommes qui n'ont pas une certaine habitude des choses d'art, et qui, faute d'une éducation toute spéciale, s'imaginent que la peinture est, selon les définitions anciennes, une simple imitation de la nature, ceux-là ont quelque peine à comprendre cette opération de l'esprit par laquelle on remonte du particulier au général, c'est-à-dire des formes naturelles aux formes typiques. Un spectacle purement allégorique et idéal ne saurait comporter l'image de ce que nous avons chaque jour sous nos yeux, et au contraire tous les traits d'une semblable composition nous transportent dans un monde supérieur où la vérité naturelle serait déplacée, où le vraisemblable suffit. Faute d'être initiés à ces conventions qui sont l'art lui-même, quelques-uns des visiteurs trouvèrent étranges les allures des chevaux dans l'*Apothéose de Napoléon*, et l'un d'eux, s'adressant à Ingres avec une insensible pointe d'ironie, lui dit : « Vous avez sans doute peint ces chevaux d'après nature? — Certainement, monsieur, lui répondit le peintre, et les modèles, vous le savez, ne manquent pas... Il ne faut que descendre dans la rue pour y rencontrer des chevaux de fiacre. »

Spirituelle réponse et vraiment topique. Voilà comment un artiste qui ne cessait de recommander à ses élèves l'étude respectueuse et assidue de la nature, savait pour son compte s'élever, quand il le fallait, au-dessus des accidents de la vérité naturelle, pour n'en prendre que l'éternelle essence.

LXIII.

Pendant ce temps on se préparait à l'Exposition universelle de 1855. C'était la première fois que s'ouvraient ces jeux olympiques de l'art, et que tous les peuples allaient descendre dans l'arène pour lutter à qui serait, non pas le plus féroce, mais le plus aimable; non pas le plus terrible, mais le plus beau.

Le prince Napoléon, mis à la tête de cette grande entreprise, y ap-

portait une vive intelligence, beaucoup de zèle et, en ce qui touche les questions d'art, une prédilection marquée pour les œuvres de style, qu'il avait appris à estimer dès sa première jeunesse, ayant été élevé à Florence. La peinture d'Ingres étant, parmi les choses modernes, l'objet de sa plus grande admiration, il invita le maître à réunir tous ses ouvrages pour les envoyer à la grande Exposition qui se préparait. Ingres demanda du temps pour réfléchir. Au mois d'août 1854, il était encore hésitant : « Par ma direction, écrit-il, et l'intelligence rare de mes deux enfants, les Balze, que j'ai élevés comme seconds moi-même, me voilà riche en grands ouvrages que je pourrai montrer avec un travail des plus agréables au public de 1855, si j'expose, car je ne suis pas encore décidé. Je comprends aujourd'hui, si l'intelligence divine de Raphaël peut se comprendre, comment il a pu tant produire d'œuvres de peinture, par ce que j'ai produit en plus, depuis quelque temps, par le secours de mes deux élèves, qui peignent pour ainsi dire comme moi pour l'exécution, exécutant le beau matériel de mes ouvrages, mais sous ma continuelle direction, pendant que je les termine de mon côté [1].

Envoyer tous ses ouvrages à l'Exposition universelle ! affronter le jugement de l'Europe entière, se livrer aux caprices d'une multitude de spectateurs, dans laquelle se trouveraient des rivaux, des jaloux, des ignorants aveugles et des juges aveuglés !... cela valait bien la peine qu'on y réfléchît. Ingres ne se dissimulait point que ses tableaux, austères, expressifs par les raffinements du dessin et beaux par le style, pâliraient auprès de morceaux poussés à l'effet, et qu'il n'aurait pas le loisir de se faire entendre au milieu du tapage qu'allaient produire tant de coloristes, vrais ou faux. Il se figurait sa peinture comme une sonate de Haydn qu'il faudrait jouer pour les oreilles délicates, à côté d'un orchestre en plein vent. Surtout il ne supportait point l'idée d'être confronté directement avec Eugène Delacroix, prévoyant que la foule irait de préférence là où l'appellerait la couleur.

Pour vaincre ses répugnances, on promit à Ingres de lui réserver un salon à part, où il arrangerait son exhibition lui-même tout à son aise, et dont il aurait la clef jusqu'au jour de l'ouverture. Cette concession, d'ailleurs si flatteuse, le décida. Il est juste d'ajouter que les tableaux d'Ingres et ceux qu'allaient exposer Eugène Delacroix, Horace Vernet, Decamps et autres, ne pouvaient que souffrir d'être mis en présence et se nuire réciproquement.

Ingres parvint à rassembler trente-huit tableaux, qui constituaient

1. Lettre à M. Marcotte, du 13 août 1854.

un ensemble imposant, et qui, en somme, étaient le meilleur de son œuvre. Cependant il manquait à son exposition deux toiles excellentes : le *Virgile lisant l'Énéide*, la *Source*, qui n'existait encore qu'à l'état d'ébauche, bien qu'elle eût été commencée en Italie depuis plus de trente ans, et enfin un morceau exquis, la *Stratonice*, qui était à Florence, dans la galerie de M. Anatole Demidoff. Il va sans dire que la montre de ces trente-huit peintures fut préparée avec des soins infinis, de manière à les faire valoir l'une par l'autre. Les œuvres où le sentiment de la couleur s'était fait jour, comme la *Chapelle Sixtine*, brillaient comme des bijoux dans ce milieu sévère. La Vierge du *Vœu de Louis XIII* resplendissait de lumière, entourée qu'elle était de compositions qui pour la plupart présentaient les tons mats de la fresque. Les teintes cendrées du *Saint Symphorien* paraissaient plus naturelles et moins tristes dans une exposition aussi grave d'aspect, et le spectateur, une fois accoutumé au jour adouci d'une chambre ainsi décorée, se sentait invité au recueillement; il se trouvait transporté comme dans un temple où le culte aurait été plus solennel, le rhythme plus lent, la pensée plus haute.

Quelques adeptes furent admis à voir par anticipation le Salon d'Ingres; mais le peintre, jaloux de ménager son effet et de rester dans le mystère jusqu'au jour de l'ouverture, tenait sa porte rigoureusement fermée à tous ceux qui n'étaient pas ses intimes. Un jour, cependant, Eugène Delacroix, qui avait ses petites entrées au palais de l'avenue Montaigne, fut curieux de pénétrer avant tout le monde dans cette chambre mystérieuse, parvint à fléchir le gardien et se donna le plaisir de regarder en silence les tableaux d'Ingres jusqu'à l'heure où le maître devait venir. Celui-ci étant arrivé au moment où Delacroix se dirigeait en hâte vers les galeries de l'École française, se douta de quelque indiscrétion de la part du gardien, et lui dit d'un air sombre : « Quelqu'un n'est-il pas entré ici?... Ça sent le soufre... »

Tel était le singulier esprit, telles étaient les haines vigoureuses de cet homme entier, inexpugnable dans ses convictions, incapable de modération et de justice à l'égard de ses ennemis, partial comme un chef d'école, opiniâtre comme un sectaire.

CHARLES BLANC.

(La suite prochainement.)

THORVALDSEN[1] ET CANOVA

LE NID D'AMOURS.

Ce n'est pas sans raison que les moralistes grecs associaient le culte du beau à l'enseignement des règles de la sagesse, et que le plus sage des hommes, Socrate, se trouve être en même temps le plus ardent admirateur de la beauté. Ils obéissaient à un instinct supérieur que Dieu a mis en l'homme pour l'aider à discerner, par des signes matériels, le degré de valeur morale de ses semblables. Dans l'être primitif, le beau et le bon se confondent absolument; dans l'être dépravé, à mesure que le bon s'altère, le caractère de la beauté originelle se dénature. L'expression farouche de la physionomie, la dureté du regard, la contraction de la bouche, le plissement du front, l'agitation convulsive de la face, tout ce qui amène ou constate la laideur du visage; la débilité des membres, l'absence d'harmonie dans leurs proportions, l'attitude disgracieuse du corps, la flaccidité des chairs, le relâchement et le ton mat de la peau, sont le résultat, ou des sombres agitations d'une âme malade, ou des vices d'une existence déréglée. C'est à la condition d'être tempérant et actif qu'il aura la force, apanage de la beauté. La tempérance, sans laquelle il ne peut y avoir

1. *Thorvaldsen, sa Vie et son Œuvre,* par Eugène Plon; avec 37 dessins et gravures de Gaillard, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, 1 vol. gr. in-8. — Il y a eu cent exemplaires tirés sur grand papier, avec des gravures à part et sur chine, numérotés.

de beauté durable, atteste que l'homme exerce la plus puissante de ses prérogatives : l'empire sur lui-même, sur les passions qui tendraient à le ravaler au rang des brutes. S'il manque de modération dans sa vie, après avoir été frappé dans sa force et dans sa santé, l'homme subira le plus cruel, le plus implacable châtiment de ses débordements : il donnera le jour à des enfants rachitiques ou contrefaits; il mettra à côté de la génération de Dieu, encore parée des grâces qu'elle a reçues de sa toute-puissance, la génération du vice marquée à son stigmate indélébile, objet de pitié et d'horreur pour le genre humain!

Ils ont donc une sorte de mission sacrée ceux qui, en les faisant sortir de la pierre ou du marbre, rendent ces vérités éclatantes; ceux qui célèbrent la force dans la beauté et la beauté dans la force. Les plus illustres de ces héritiers de la tradition antique de la statuaire au XIXe siècle sont certainement Thorvaldsen et Canova.

En 1757, Antoine Canova naquit à Possagno, dans la province de Trévise, sur un sol qui produit en abondance une pierre tendre, facile à travailler et précieuse aux habitants pour le parti qu'ils en tirent. A cinq ans, on lui mit en main la massue et le ciseau. A treize ans, il s'attaquait à la statuaire, à la figure humaine, sous la direction d'un artiste médiocre, il est vrai, mais enfin d'un artiste, le sculpteur Torretti.

C'est en ce temps que venait au monde dans la maison d'un tailleur de bois de Copenhague Albert ou Bertel Thorvaldsen (1770).

A cinq ans, lui aussi reçut le ciseau et le marteau, non pour ciseler sur l'albâtre les riantes fantaisies, mais pour faire sortir du flanc des vieux troncs de chêne quelqu'une de ces images puissantes dans leur grossièreté que les navires portent à leur proue comme un défi jeté à la fureur de la vague. Est-il superflu de rappeler ces particularités? Dans la sculpture polie, huilée de l'un, n'y a-t-il pas comme une réminiscence des habitudes du polisseur d'albâtre, du sculpteur de la pierre de Possagno, comme il y a, dans la sculpture parfois un peu carrée et rigide de l'autre, un reste de la froideur du tailleur de bois?

Lorsque Thorvaldsen arriva à Rome, pauvre, obscur, Canova jouissait déjà de toute sa gloire. Les archéologues romains voyaient en lui le rénovateur de l'antiquité, l'interprète des doctrines dont Winckelmann avait posé les formules, inspirées par l'étude des beaux ouvrages qu'il avait rassemblés dans la villa Albani et de ceux que la munificence éclairée du pape Clément XIV avait placés dans l'admirable musée du Vatican.

Canova venait de fixer définitivement sa résidence à Rome, où Quatremère de Quincy, le continuateur chez nous du mouvement dont le comte de Caylus avait été le promoteur, eut occasion de former avec lui une liaison intime qui ne fut inutile à la renommée ni du savant ni de l'artiste. Au dire du savant, Mengs en peinture, Volpato et Piranesi en gravure, Canova dans la sculpture, avaient trouvé les voies depuis longtemps perdues du grand art. Il vante surtout la sagesse, la rare résolution du sculpteur de Possagno, auquel il avait suffi de dire devant l'*Amour et la Psyché :* « Prenez garde de devenir un Bernin *antique,* » pour qu'il se corrigeât à tout jamais de tendances fâcheuses. Le livre consacré par l'illustre académicien à Canova (*Canova et ses ouvrages,* Paris, 1834, in-8) est curieux et intéressant sous plus d'un rapport. On est surpris de l'indulgence avec laquelle l'austère amant de l'antiquité croit trouver l'application de ses doctrines dans des ouvrages qui nous en paraissent, à nous, passablement éloignés. Mais les théoriciens ont été en tout temps la dupe de semblables illusions. Avant Quatremère, Dandré-Bardon avait cru reconnaître la pureté du dessin d'Apelles et la grandeur du style de Phidias dans les académies de Carle Vanloo, *un génie tout antique !* s'écriait-il dans le paroxysme de l'admiration. Ainsi jugent les contemporains. La postérité seule prononce en dernier ressort sur la valeur des imitations, parce qu'elle peut saisir dans chacune la grimace de son époque.

Pour être moins *antique* que ne le croyait Quatremère, Canova n'en était pas moins un artiste hors ligne, et il venait de le prouver par l'exécution des Mausolées de Clément XIV (Ganganelli) et de Clément XIII: Ganganelli bénissant le monde d'un geste dont la résolution semble contraindre la *Modération,* placée sous sa main tendue, à s'incliner sur le marbre du tombeau; Clément XIII, de profil, les mains jointes et à genoux, tandis que le génie de la mort est couché à ses pieds et que la Religion debout, radiée, régnante sous le pontife prosterné dans l'humilité de la prière, semble dire : « Dieu seul est grand. » — Vingt autres ouvrages moins considérables avaient conquis ou confirmé l'admiration publique. D'abord les statues : l'*Hébé* qui s'élance, l'aiguière levée, pour présenter la coupe d'ambroisie au dieu de l'Olympe; le groupe d'*Adonis* et de *Vénus,* le plus beau des hommes caressé par la plus belle des déesses; la *Madeleine,* élégie pleine de sentiment et de grâce, courtisane amoureuse à laquelle il ne manque que les macérations de la pénitence, puis les bas-reliefs : le monument de l'*amiral Emo,* la *Mort de Priam, Socrate buvant la ciguë,* le *Retour de Télémaque, Hécube et les Matrones,* la *Danse des filles d'Alcinoüs,* l'*Apologie de*

Socrate, *Caton fermant les yeux de Socrate mort*, la *Danse de Vénus avec les Grâces*, la *Mort d'Adonis*, la *Naissance de Bacchus*, *Socrate sauvant Alcibiade*, improvisations ingénieuses, quelques-unes admirables, où l'artiste notait, analysait, précisait l'impression produite sur lui par les lectures qu'il faisait faire dans l'atelier durant les heures du travail manuel : « J'ai déjà entendu trois fois, écrivait-il en 1794 à Melchior Cesarotti, les huit volumes de votre *Iliade* et de votre *Odyssée*, mon esprit s'y retrempe.» Polybe, Tacite, Xénophon, Anacréon, furent lus dans les mêmes circonstances, et l'artiste modelait la terre, retouchait le plâtre, burinait le marbre, partagé entre une double préoccupation : l'imagination émue des fictions ou des récits héroïques de l'antiquité, la main appliquée à ces détails de pratique qui ont une si grande place dans la statuaire. C'était comme une musique d'une inspiration élevée qui échauffait doucement son génie sans le distraire ou le détourner. Mais quand un épisode, une situation s'emparait de la pensée du sculpteur, il fallait qu'il se dégageât de la vision en la rendant visible à tous. De là ces improvisations en bas-reliefs, passe-temps aimables, occupations accessoires. Cependant mieux que tout ce qu'on pourrait dire, ces œuvres rapides manifestent comment Canova sentait, comprenait et restituait l'antiquité.

En 1797 il n'avait encore que quarante ans. Quelle ardeur de travail, quelle puissance d'imagination, quelle supériorité de talent témoignent tant de compositions remarquables dont le nombre dépassait déjà ce qui aurait pu suffire à l'illustration d'une longue carrière ! Au reste, si Canova n'a pas encore reçu de Paris cette consécration de la gloire qui semble un privilége dont Paris seul est en possession dans tous les temps, sa supériorité était hautement proclamée par la Péninsule tout entière.

Du nord au midi, on célèbre ses louanges, on admire les productions de son ciseau, on est fier d'un tel artiste. Car c'est par l'enthousiasme des lettres et des arts que l'Italie a toujours accusé sa nationalité ; c'est dans cette noble aspiration vers le beau qu'elle a cherché le sentiment de son identité. En dépit de la diversité de ses constitutions politiques, elle a eu pour ses grands écrivains et ses grands artistes les mêmes tendresses, qu'ils fussent de Venise, de Milan, de Florence, de Rome ou de Naples. Aussi est-ce dans le tressaillement des entrailles maternelles que les Italiens ont reconnu leur fraternité et qu'ils ont pris la première conscience de la patrie italienne.

Quand on compare l'existence des grands artistes, on trouve que l'analogie des situations a amené l'analogie des événements. Et d'abord l'homme si bien doué que la nature l'ait fait, avant d'être le père de ses

œuvres, a été le fils de son temps. Le temps où il a vécu a déposé en lui le germe que son propre génie ne fait que développer. Quelque novateur qu'il paraisse, il n'est jamais isolé ; il a reçu de ses contemporains, dans la direction qu'il suivra, la première impulsion, l'*initiation*, à laquelle il doit le mouvement, comme les mondes doivent à l'impulsion créatrice de la volonté divine la vitesse acquise qui les fait se mouvoir dans leur orbite sous l'empire des lois éternelles. L'initiateur pour Canova avait été Georges Hamilton. Celui-ci lui avait révélé le secret de la perfection de la statuaire antique, qui s'est proposé de rendre des types formés d'un assemblage de beautés, et non de copier simplement le modèle. A Venise, d'où sortait Canova, les sculpteurs ignoraient jusqu'à la mise au point qui permet au praticien d'arriver, par un moyen mécanique, à la reproduction rigoureusement exacte des reliefs de l'œuvre originale. En outre, il avait fallu à l'humble artisan de Passagno une assistance matérielle qui lui fournît les moyens d'arriver au foyer des fortes études; elle lui fut donnée par la protection d'un sénateur vénitien et plus tard par la République elle-même, qui fit les frais d'une pension de 100 ducats.

Dans les mêmes conditions, Thorvaldsen trouva les mêmes secours; un esprit éclairé qui le guida, l'antiquaire Zoéga, et un protecteur qui pourvut à ses besoins, l'Académie de Copenhague, dont il fut le pensionnaire comme Canova l'avait été de la Sérénissime République. Ajoutons que l'un et l'autre se montrèrent reconnaissants. Thorvaldsen acquitta sa dette en léguant à Copenhague la collection de ses œuvres. D'aussi grands services ne provoquent pas toujours une gratitude aussi généreuse, bien qu'il soit juste que l'obligation envers le bienfaiteur se mesure à la supériorité de talent de l'obligé [1].

Voici donc Thorvaldsen à Rome, entretenu aux frais de l'Académie de Copenhague, humble et obscur à côté de la gloire éclatante de Canova. Partout ailleurs qu'à Rome l'attraction d'une telle renommée aurait pu paraître un danger pour un jeune homme qui vient chercher sa voie; partout ailleurs, résister à l'exemple, à l'imitation, eût pu sembler un témoignage de singularité ou un signe de présomption. Par la suite, nous voyons le sculpteur florentin Bartolini, au début de sa carrière, aller demander l'inspiration non aux œuvres magistrales des Offices, mais à un maître, et courir à Paris, saisi par l'immense renommée de David.

1. Plusieurs de nos artistes contemporains ne se sont point montrés moins généreux que Thorvaldsen. Il nous suffira de citer David à Angers, Simart à Dijon, Ingres à Montauban. Les legs faits par ces trois artistes à leurs villes natales, qui avaient soutenu leurs débuts, ne sont pas un des moindres honneurs de leur mémoire.

Mais, à Rome, le contemporain, si grand qu'il soit, perd pour ainsi dire sa taille dans le voisinage de tant de souvenirs écrasants : il semble perdu dans la foule, formée par tous les peuples, des courtisans de la beauté éternelle. Thorvaldsen ne parut pas se douter de l'existence de Canova. Était-ce ignorance chez un homme du Nord peu au courant des illustrations de la Péninsule ? Fut-ce dédain ou inintelligence ?...

Rien de tout cela. M. Eugène Plon, dans le livre qu'il vient de consacrer à l'illustre artiste, nous le montre parcourant les musées, s'arrêtant devant les statues et plongé dans un étonnement muet, dans une admiration concentrée, qui ne s'est exprimée que par un mot..., il est vrai le plus expressif qu'on puisse prononcer : « Je suis né le 8 mars 1797 [1], dit-il, jusque-là je n'existais pas ! » Des jours, des mois s'écoulèrent sans que l'idée vînt au jeune homme de prendre le crayon ou l'ébauchoir. On l'accusait déjà de paresse, d'insouciance, ou tout au moins de bizarrerie. Cette prétendue paresse n'était que l'immobilité de l'homme qui rassemble toutes ses forces pour franchir un obstacle; et pour lui, l'obstacle était d'oublier ce qu'il savait, d'apprendre ce qu'il avait jusqu'alors ignoré. Cette régénération de l'artiste est le miracle que Rome accomplit sur les natures bien douées; l'adoration de ses chefs-d'œuvre donne le courage de dépouiller le vieil homme et d'entrer dans une existence nouvelle; les mauvaises pratiques, le maniérisme, l'affectation, le faux goût, la douteuse élégance, tombent devant le culte qu'allument ses pures et sévères beautés.

Que d'artistes, et ce sont les meilleurs, dont on pourrait faire deux parts, l'une avant, l'autre après le voyage de Rome ! Pour celui dont nous parlons, avant son séjour de Rome, il ne faut rien chercher, car il n'y a rien. Il s'attacha à cette terre, il en fit sa patrie intellectuelle, il disputa la conquête de l'art ancien, lui, le fils roux de la Scandinavie, le descendant des barbares destructeurs de l'empire, au fils légitime de la vieille Italie, au Vénitien Canova. Il le vainquit en respect, en adoration, en dévouement. Une si grande ardeur fit sensation : non pas que d'autres Sicambres ne fussent venus avant celui-ci adorer ce que leurs ancêtres avaient brûlé; mais ces transports si vifs n'avaient point été récompensés. Un homme du Nord, un Danois pénétré du feu sacré ! il y eut dans ce fait, d'abord un sujet de curiosité, et bientôt une merveille de plus dans Rome. Tous les pays septentrionaux s'émurent et chantèrent l'hosanna ; c'était comme un nouveau témoignage de la force de leur génie : ne prouvait-il pas qu'il pouvait atteindre presque à la hauteur du génie

1. C'est la date de l'arrivée de Thorvaldsen à Rome.

antique? De leur côté, les peuples de race latine exaltèrent Canova, proclamant sa supériorité; et le monde aujourd'hui encore se trouve partagé entre ces deux grands artistes. La Russie, l'Allemagne, le Danemark, se sont déclarés pour Thorvaldsen; l'Italie, la France, pour Canova. L'Angleterre, qui serait en apparence mieux en état de décider, parce qu'elle possède un nombre égal d'ouvrages remarquables des deux sculpteurs, ne s'est pas prononcée. D'une part, elle ne peut oublier le monument projeté par Canova en l'honneur de Nelson; de l'autre, elle a des sympathies de race et des analogies de sentiment avec Thorvaldsen. Elle a été l'amie du Danois et du Vénitien. C'est un Anglais qui a guidé les premiers travaux de Canova; c'est un Anglais qui a fait à Thorvaldsen cette première commande sans laquelle il eût été contraint par la faim de retourner en Danemark avant d'avoir rien produit de considérable. Canova ambassadeur et *emballeur* du pape à Paris, en 1815, a eu la gloire de reprendre les antiques au Louvre et de les faire rentrer au Vatican, où les Anglais vont l'un après l'autre les passer en revue; mais Thorvaldsen a failli aimer et épouser une Anglaise, et il a rendu de la sorte un bien flatteur hommage à la supériorité de la plus belle moitié de la race d'Albion. L'Angleterre hésite donc, pesant la part plus ou moins grande qu'elle a eue dans les destinées et dans les affections des deux artistes. C'est à ce point de vue qu'elle se place : c'est ce qui explique que, dans un article tout récent de l'*Athenæum* consacré au compte rendu du livre de M. Eugène Plon, le rédacteur se soit borné à rapporter ce qui concerne les relations du Danois avec les Anglais : démêlés avec M. Hope, liaison, rupture, correspondance avec lady Mackenzie Saaforth, et qu'il passe sous silence la biographie et l'appréciation des œuvres du sculpteur auquel le livre est consacré. Telle est la critique britannique, telle est la règle qui lui sert à prendre la mesure des hommes et des choses.

En France, nous n'agissons pas ainsi. Nous mettons en général Canova fort au-dessus de Thorvaldsen, pour une raison bien simple: quelques-uns des grands ouvrages de Canova ont été exposés à Paris: la première *Madeleine*, les *Pugilateurs*, les deux groupes de l'*Amour* et de *Psyché* qui sont au Louvre; sa gloire nous a été célébrée sur tous les tons; l'artiste est venu deux fois à Paris. Les moulages de sa *Vénus baigneuse*, de ses *Danseuses*, multipliés par l'industrie, ont popularisé son nom. Son art, tout imprégné de la grâce sensuelle du XVIIIe siècle, semble une transition entre l'école de Boucher et l'école de David; il convient merveilleusement à notre tempérament et aux hésitations actuelles du goût. Enfin, faut-il dire la meilleure raison qui nous fait pro-

clamer la supériorité de Canova? C'est que nous ne connaissons rien de Thorvaldsen. Sauf peut-être un buste médiocre de Napoléon sur l'aigle qui est aux Tuileries, il n'existe pas en France un seul ouvrage du sculpteur le plus fécond des temps modernes. Il faut se résigner à ne connaître du talent du sculpteur que ce que la gravure au trait peut en détacher, pour ainsi dire, par la ligne ou le profil. Au moins pour ce qui concerne la biographie de Thorvaldsen, la description de son œuvre, la connaissance des sujets et des pièces qui le constituent, l'ouvrage de M. Plon ne laissera rien à désirer. Moins l'artiste nous était connu, plus

PORTRAIT DE THORVALDSEN, PAR HORACE VERNET.

l'auteur du livre a fait d'efforts pour le bien connaître; non-seulement il a puisé dans les travaux publiés en Allemagne, en Angleterre, en Danemark, les renseignements relatifs à son sujet, mais il a étudié, dans les divers musées de l'Europe, les ouvrages de Thorvaldsen; il s'est mis en rapport avec les personnes qui avaient connu et cultivé le maître; enfin il est allé vivre à Copenhague, là où on le trouve tout entier entouré de ses œuvres et enveloppé de sa gloire.

De cette enquête faite avec l'assistance bienveillante des contemporains et des compatriotes de Thorvaldsen, de cette étude patiente, minutieuse, attentive, éclairée par un goût juste et par une sagacité clair-

voyante, il est résulté une étude savante et aimable, fort éloignée de toute pédanterie et qui se lit avec autant d'agrément que de profit[1]. Par respect pour le public auquel il le destinait, l'auteur n'avait reculé devant aucune démarche pouvant le conduire à des faits exacts et complets; par respect pour l'artiste auquel il l'a consacré, il n'a voulu rien refuser à son travail de ce qui devait l'embellir. Un de nos meilleurs graveurs, M. Gaillard, a été chargé des dessins de cinquante sujets exécutés sur bois, ainsi que de la gravure sur acier de deux chefs-d'œuvre du sculpteur, le *Mercure* et la *Vénus*. Jamais Thorvaldsen n'avait été interprété avec autant d'intelligence et de talent. Enfin une dernière bonne fortune était réservée au travail de M. Eugène Plon : c'était d'être imprimé sur un magnifique papier, avec des caractères d'une beauté irréprochable, d'être imprimé avec amour par un grand imprimeur.

Maintenant, qu'on nous permette d'exprimer en quelques mots notre sentiment sur le fond même du sujet qu'il traite.

Et d'abord, quels sont à notre sympathie comme homme, à notre admiration comme artiste, les titres de Thorvaldsen? — Pour ce qui se rapporte à l'homme, nous l'avons dit, le travail de M. Eugène Plon nous permet de nous prononcer nettement, et, quoiqu'il n'y ait pas beaucoup à dire soit en bien, soit en mal, du cœur et du caractère du sculpteur, on a bien fait d'écrire cette vie si humble à son début, si fêtée dans sa fécondité intarissable, si glorieuse et si rayonnante à son déclin. Cet homme simple, étranger aux partis et aux théories, exclusivement voué à son art, recevant de lui tout son relief, et, par la recommandation seule de son talent, devenu l'ami des rois, le courtisé des princes, l'orgueil de la capitale du monde antique, qui l'a adopté, et de sa ville natale, qui lui a réservé pour tombe presque un temple, c'est un exemple bon à signaler aux artistes dont il peut fortifier le courage, bon surtout à être placé sous

[1] Le récit des amours de Thorvaldsen et d'Anna Maria, par exemple, fournit le sujet de chapitres amusants. L'auteur ne néglige aucun détail de nature à faire connaître le caractère de l'artiste : il raconte avec esprit, avec bonhomie, sans rien exagérer et sans rien dissimuler. Le sujet est plus varié qu'il ne paraîtrait devoir l'être au premier abord : où on croyait rencontrer la solitude et le silence, on trouve le mouvement d'un salon sans cesse traversé et renouvelé. Nous voyons en effet tour à tour passer dans l'atelier du sculpteur le prince Louis de Bavière, Consalvi, Horace Vernet, lord Byron, Walter Scott, de sorte qu'on dirait que le monde entier s'est déplacé pour aller voir ce Danois, qui ne se déplaçait jamais volontiers, qui n'est pas allé une seule fois à Paris, et n'aurait pas connu l'Allemagne s'il n'avait fallu la traverser pour retourner à Copenhague. Le livre de M. Eugène Plon se divise en trois parties : Biographie de Thorvaldsen; Appréciation de l'Œuvre de Thorvaldsen; Catalogue de son Œuvre.

les yeux des peuples auxquels il arrive de marchander misérablement à la supériorité du talent les honneurs qui lui sont dus. Il faut lire dans le livre de M. Plon le récit des fêtes dont Thorvaldsen a été l'objet et le héros. S'il traverse l'Allemagne, les villes l'arrêtent au passage, la foule s'attelle à sa voiture convertie en char de triomphe. Un monarque qui revient de l'exil, un père de famille qui retrouve ses enfants après une longue séparation, ne sont pas accueillis avec plus d'empressement et d'émotion que le petit-fils du pêcheur islandais à son retour à Copenhague. En France, où on a la prétention d'encourager les artistes, jamais rien de semblable ne s'est vu, et nul maître, fût-il Raphaël, ne ferait naître un tel enthousiasme et un tel spectacle. On a contesté que nous fussions libéraux; mais on s'accorde généralement à reconnaître que nous sommes égalitaires. Nous discutons toutes les supériorités, nous n'acceptons, sans marchander nos sympathies, que celles qui ont le bon goût de croire qu'elles peuvent s'honorer de notre familiarité.

Quant à l'artiste, en l'absence de ses œuvres, et lorsque les moulages que le gouvernement français a acquis ou reçus ne sont pas encore exposés dans les salles d'étude ouvertes au public, il y aurait de notre part, même après la lecture du livre si complet de M. Plon, quelque témérité à se prononcer sur le degré d'estime auquel il a droit. A le juger par les planches dont M. Plon a orné son livre et surtout par les reproductions de son œuvre qui ont été publiées, à Copenhague, dans le grand ouvrage de M. Thiele (*Den danske Belledhugger Bertel Thorvaldsen og Lwus Værker*, 1831, 4 vol. in-4); à Rome (*Tutte le opere dal cav. Alberto Thorvaldsen*, 1831, 2 vol. in-fol.); à Stuttgart (*Sammlung von umrissen nach Thorvaldsen werken*, 1834, in-fol.), — son mérite justifie sinon le délire, la fièvre, l'admiration de ses contemporains, du moins la grande réputation dont il a joui. Vivant à Rome, nous croyons qu'il a pénétré dans l'antiquité à peu près aussi loin qu'il était possible à un moderne de le faire, sans devenir un copiste ou un servile imitateur. De là cette sereine beauté, cette élégance sobre et élevée qu'on retrouve dans son œuvre tout entier et particulièrement dans les bas-reliefs. Le bas-relief est en général très-heureusement composé; il sait y mettre juste ce qui complète et explique le sujet sans le compliquer et sans nuire à sa simplicité; il ne pèche ni par le mauvais goût ni par la recherche, la prétention et la mièvrerie. Nous nous bornerons à citer la *Nuit*, le *Jour*, les *Quatre Ages de la vie*, et ces sujets gracieux de l'histoire de l'*Amour* dont on a fait en Italie l'illustration complète d'une traduction d'Anacréon. M. Plon nous apprend que Thorvaldsen était fort ignorant en dehors de son art. Cette inculture ne fait que rendre plus sensible la supériorité d'intelligence capable de

suppléer à l'absence d'instruction première, et d'adapter toujours heureusement l'œuvre au sujet. La frise d'*Alexandre entrant à Babylone* est un immense poëme où toute la vie humaine est représentée en raccourci et se déroule, avec ses contrastes les plus puissants et les moins cherchés, sous les yeux du spectateur. Au centre de la composition, dans une attitude fière et ardente, le héros paraît suivi de ses compagnons d'armes et de la foule des captifs; au-devant de lui, les enfants des satrapes conduits par leurs pères viennent implorer la clémence du vainqueur; plus loin la foule accourt pour le contempler; puis, à mesure qu'on s'éloigne du conquérant, les passions mesquines des multitudes, leurs querelles misérables étouffent peu à peu le fracas des pompes triom

L'HIVER (LA VIEILLESSE).

phales; et à quelques pas de cette gloire, la plus éblouissante qui fût jamais, un pâtre conduit ses troupeaux, supputant le produit de la tonte de leur laine; un pêcheur a jeté sa ligne dans les eaux de l'Euphrate, tout entier au frémissement de l'hameçon, et peu soucieux des destinées des rois et des empires. Il y a là, dans un style vraiment antique par sa simplicité, sa châleur et sa dignité, le déroulement philosophique des destinées humaines. Cette même justesse, ce même sentiment vrai du sujet, il se retrouve dans les compositions chrétiennes que l'artiste danois a traitées. L'*Institution de la Cène*, l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* et vingt autres compositions mériteraient une analyse détaillée qu'on trouvera dans le livre de M. Eugène Plon. Quelques-unes des statues de Thorvaldsen sont justement regardées comme des chefs-d'œuvre; *Mercure épiant Argus* est une figure excellente par le sentiment et

l'exécution. M. Plon raconte que l'attitude du *Mercure* fut fournie à l'artiste par un portefaix assis sur un banc du Pincio. Ce fait montre bien que Thorvaldsen notait tout ce qu'il voyait, puisant le sentiment du beau dans la contemplation de l'antique et saisissant le fait dans la nature. Il trouvait à s'instruire au milieu des distractions en apparence les plus insignifiantes de la vie : la preuve de cette préoccupation constante, de cette observation infatigable se trouve dans les albums qu'il a laissés, pleins de croquis recueillis dans ses promenades ou dans ses voyages.

En nous signalant cette particularité bien significative de la vie d'un homme qu'on a accusé de paresse, et qui était un paresseux à la façon de Jean La Fontaine, rêvant statues comme Jean rêvait fables,

LA NUIT.

M. Plon nous a remis en mémoire une habitude semblable chez un des bons sculpteurs de ce temps. David observait et notait avidement, comme Thorvaldsen. Des albums que nous avons feuilletés, et qui, croyons-nous, appartiennent aujourd'hui au musée d'Angers, sont remplis de croquis innombrables qui attestent l'activité incessante d'un esprit toujours ouvert devant le livre de la nature. Ces deux grands producteurs, David et Thorvaldsen, avaient donc partagé leur existence de la même manière, employant la vie extérieure à observer, à étudier, et la vie intérieure de l'atelier à produire.

On a reproché sérieusement à Thorvaldsen le peu de mouvement de ses figures, on a dit qu'elles manquaient de chaleur et d'accent. Personne n'a plus nettement formulé cette accusation que l'ami de Canova, Quatremère de Quincy, bien que le nom de l'artiste danois ne se trouve

jamais sous sa plume. Il ne faut pas juger l'antique, dit-il, par des statues qui nous sont restées; elles ne sont que des redites ou des copies d'originaux détruits. Ces originaux admirables avaient une puissance de vie que Canova a transportée dans ses marbres; quant à celui qu'on lui oppose, il a pris la froideur des copies. — Tel est le jugement qu'il porte et sur lequel il revient à plusieurs reprises. Nous ne saurions, pour notre part, y souscrire sans restrictions.

Canova et Thorvaldsen sont deux artistes considérables qui ont interprété l'antique, chacun avec son tempérament : le Vénitien y a senti surtout ce qui charme et séduit : mol abandon, souplesse du mouvement, velouté de la peau, chaleur de la chair, attitude voluptueuse et provocante; aussi rend-il admirablement la partie matérielle et sensuelle de l'art. Ses ennemis pouvaient l'appeler l'Albane de la statuaire, bien qu'il soit assurément plus grand sculpteur que l'Albane n'a été grand peintre. La statue de la princesse Etcheverry, le monument de l'*Archiduchesse*, le groupe monumental et dramatique d'*Hercule* et d'*Hylas*, dix autres de ses ouvrages, attestent l'élévation et la force de son talent. Son groupe des *Trois Grâces* nous paraît supérieur au groupe de Thorvaldsen comme réunion de tous les secrets de beautés et de grâces que peut offrir la nature physique de la femme. Ses danseuses portent en elles la fièvre ardente d'amour et de plaisir des Napolitaines et des Vénitiennes. Mais cette minauderie spirituelle, cette coquetterie du geste et du regard, cette grâce voluptueuse dont nous sentons l'aiguillon, dont nous reconnaissons la puissance d'expression, sont-ce des imitations de l'antique ou bien les contre-sens de cette imitation; et plus on louera la nature spéciale du talent, plus ne devra-t-on pas reconnaître qu'elle s'éloigne d'un art chaste et religieux? Or c'est là le véritable caractère de l'antique, et c'est pourquoi il nous semble que le tempérament raisonné, rêveur, trop mesuré peut-être de Thorvaldsen l'a bien mieux servi pour en être le fidèle interprète. Les figures antiques qui font l'ornement de nos musées, et dont la nudité n'a jamais souillé d'une mauvaise pensée l'imagination d'une vierge, elles ornèrent, non les boudoirs auxquels semblent destinées certaines œuvres de Canova, mais les temples ou les places publiques. Ajoutons qu'elles ont créé la statuaire, fixé les données, le but, la portée, les conditions de l'art lui-même. C'est très-bien de faire descendre dans la Galathée de Pygmalion l'âme et la vie; mais faut-il que la déesse, devenue femme, passe immédiatement du piédestal dans l'alcôve, où Canova, où Pradier, l'exagérateur des tendances matérialistes, l'ont conduite? Si Thorvaldsen a laissé sa Galatée dans le marbre, du moins elle est restée digne des respects de tous.

Maintenant, que dire du fond même des accusations adressées à l'artiste danois? Ne s'adressent-elles pas également à l'art antique? ne prouvent-elles pas seulement à quel point il était pénétré de son esprit et de ses principes? Une attitude mesurée, un mouvement calme, mais ne sont-ce pas ceux qu'on doit admettre comme les plus vraisemblables dans des figures immobiles, et n'y aurait-il point une sorte de non-sens à vouloir fixer dans la pierre ou l'airain l'action rapide et violente? Comme la mesure convient bien à la beauté et à la dignité! Il faut que *Jason* ait la force sans la brutalité; *Vénus*, la grâce sans la mignardise; *Adonis*, la beauté sans la mollesse; *Bacchus*, la jeunesse jointe à la vigueur immortelle. Les draperies qui sont une des supériorités merveilleuses de l'art antique, au lieu de la rondeur que Quatremère reproche à celles de Canova, auront l'ampleur, l'aisance et le naturel qui contribuent si puissamment à donner aux figures la vie, la grandeur et la majesté; rien de forcé dans les poses, dans les attitudes. Une main maniérée, des doigts écartés ou pliés avec affectation, suffiraient pour gâter l'accent vrai d'un bel ouvrage, comme la statue de la princesse Pauline du palais Borghèse. Thorvaldsen a évité ce défaut. Il a eu au plus haut degré l'intelligence des véritables conditions de son art; il ne l'a jamais jeté dans les recherches puériles, dans les artifices mesquins, non plus que dans les spéculations malsaines et grossières. L'ensemble de son œuvre nous apparaît, comme les paysages de son pays, à travers une atmosphère pure et calme, mais un peu froide, même lorsqu'elle est pénétrée de tous les rayons du soleil. L'imagination, non plus que le sentiment de la grâce, n'a manqué à ce rare esprit, et on peut même regretter que, pour obéir à sa fécondité, il ait négligé parfois la perfection de l'exécution, dernier terme de l'art par lequel il lutte avec l'œuvre du créateur. Sous le rapport de l'expression et du style, les monuments funéraires de Thorvaldsen, quoique moins grandioses et moins complets que ceux de Canova, ne lui sont pas inférieurs [1].

1. Il suffit de rapprocher quelques-uns des ouvrages des deux maîtres qui ont de l'analogie par le sujet pour reconnaître cette sorte d'équilibre de forces. — Au nombre des meilleures compositions de Canova, on peut citer *les Bonnes Œuvres*. Une mère dirige ses cinq enfants dans les bonnes œuvres, les œuvres du travail qui rendent la vie utile à tous, qui défendent la pensée des tentations et l'entraînent au devoir savouré et rempli. Une des jeunes filles tient le fuseau, deux se livrent à la couture, une plus jeune est en prière, et la mère vigilante, debout et attentive, guide le garçon dans les premiers bégayements de la lecture. — Le bas-relief du tombeau de la comtesse d'Haro est une autre scène de famille, bien touchante. A côté du lit sur lequel la morte est étendue, le mari debout, contemple le visage aimé dont bientôt il ne restera plus rien. Au chevet, le fils aîné paraît absorbé dans la grandeur de la perte qu'il vient de

Il n'y a peut-être que deux reproches fondés à adresser à Thorvaldsen : le premier, c'est de n'avoir pas toujours cherché à conduire par lui-même l'exécution de ses ouvrages aussi loin et aussi haut que possible; le second, c'est d'avoir trop négligé l'expression même de la tête, dans ses meilleurs ouvrages et, par exemple, dans le *Mercure* et la *Vénus;* on ne devine pas, lorsqu'on les en voit détachées, le sens, le sentiment de la statue à laquelle elle appartient. Avec une vertèbre ou une phalange, les naturalistes reconstituent un animal antédiluvien; avec la tête d'une statue, un œil exercé devrait deviner l'attitude ou l'intention de la figure tout entière. Mais les sculpteurs paraissent oublier trop souvent que le moyen le plus sûr de donner la vie à un corps est de faire la tête vivante. Si la pensée éclaire le front, si la passion rend les narines frémissantes, si la bouche traduit une sensation, un sentiment ou un désir, qui s'avisera de critiquer le membre ou le muscle mal attaché, un détail anatomique mal rendu? Les anciens, représentant le plus souvent l'Être divin, n'auraient pu donner une expression individuelle à leurs figures sans commettre un sacrilége. Le même motif ne saurait nous

faire; la mère se désole et les deux plus jeunes enfants cherchent à la consoler, comme s'ils étaient plus émus de sa douleur que du coup terrible qui les a frappés et dont leur âge les empêche de mesurer l'étendue. Quel éloge ne mérite pas cette belle statue de Léopoldine Esterhazi, qui représente la princesse dessinant sur une tablette, et si bien rejetée en arrière, la tête d'une si fière attitude qu'on devine, sans suivre sa main, la grandeur du paysage qu'elle a sous les yeux! — A ces trois compositions il est aisé d'opposer d'autres compositions de Thorvaldsen, qui peuvent justifier ce que nous avons dit : que son talent n'était inférieur sous aucun rapport à celui de Canova. La comtesse de Hostellman, debout, dans l'attitude de la méditation, est au moins égale à Léopoldine Esterhazi. Le naturel, la dignité et l'expression se rencontrent, au même degré, dans la perfection de l'exécution. — Le fronton de la cathédrale de Copenhague, qui représente la prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert, est une admirable composition; il faudrait presque un demi-volume pour le décrire dignement. Toutes les scènes funèbres destinées à interpréter la mort ou à raconter la vie mériteraient la même attention. Elles sont généralement très-ingénieuses et très-touchantes. Ici, c'est un jeune homme qui va mourir; au moment où le génie funèbre l'embrasse, il présente à son frère qui accourt, désespéré, une couronne, récompense décernée par ses concitoyens au dévouement dont il est la glorieuse victime; sur la partie opposée du monument, la mère, entourée de ses deux filles, lève les mains au ciel avec un élan terrible. Ailleurs, le sculpteur avait à dire que la mort a saisi une jeune fille au moment où la convalescence commençait pour sa mère échappée à une dangereuse maladie. La mère est assise languissante, adressant un regard attendri et reconnaissant à sa fille, qui lui présente le breuvage salutaire. Elle est charmante, l'enfant! grande, forte et heureuse; mais le serpent s'est glissé dans les plis de sa robe et il va la mordre au talon. Un ancien n'aurait pas mieux trouvé.

guider aujourd'hui, et l'expression est aussi nécessaire dans la sculpture que dans la peinture.

Résumons-nous. En reconnaissant que l'inspiration supérieure n'a pas toujours soutenu l'artiste et qu'on peut lui reprocher, comme à tant d'autres hommes de notre temps, d'avoir fait plus pour la fortune que pour la gloire, d'avoir disséminé ses forces en superficie au lieu de les concentrer en profondeur, il faut voir en lui sinon le premier, du moins un des premiers parmi les sculpteurs du XIXe siècle. Il était donc à souhaiter que la vie et l'œuvre d'un sculpteur, dont le nom seul est connu en France, y fussent l'objet d'un travail sérieux. Le livre de M. Eugène Plon donne pleine satisfaction à ce vœu; il est digne du grand artiste danois auquel il rend hommage, il est en même temps un véritable service rendu à ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art contemporain.

A. DAUBAN.

L'AMOUR RANIMANT PSYCHÉ.

J.-R. BRASCASSAT

ix-sept candidats se sont disputé l'honneur d'occuper, à l'Institut, le fauteuil de Brascassat. Jamais, de mémoire d'académicien des beaux-arts, il ne s'était vu si tumultueuse concurrence : neuf peintres de paysage ou de marines, huit peintres d'histoire ou de genre. Et devant quelques-uns des noms qui se sont présentés, on peut louer la modestie dont ont fait preuve beaucoup d'autres noms en ne se présentant pas. La quatrième classe de l'Institut, à son origine, s'était tout bonnement peuplée de peintres d'histoire; à peine un peintre de genre, un peintre de fleurs. On n'avait point prévu le paysage. Que voulez-vous? il n'existait pas, ou plutôt comptait pour moins que rien dans la trop solennelle école de David. Cependant il s'y glissa plus tard, à la seconde génération, sous les traits exigus du pauvre Bidault, et c'est comme paysagiste, succédant à un paysagiste, que Brascassat avait été élu par la docte compagnie en 1846. Aujourd'hui, nier le paysage dans l'école française, serait nier le soleil; ne pas lui faire place, serait chose désormais malaisée; l'Académie vient d'élire Cabat, très-bon choix en tout point comme art, tout à fait dans la ligne des graves études que doit prêcher l'Académie, précieuse recrue pour les honnêtes gens de l'Institut. Voulait-on toutefois honorer le paysage dans ses plus excellents maîtres actuels, dans ses doyens les plus vénérables : on eût pu aussi bien provoquer la candidature soit de Corot, soit de Rousseau, soit de P. Huet. Voulait-on donner un continuateur à Brascassat dans le genre dont il fit, parmi nous, une très-haute spécialité de l'art : l'ancienne Académie royale n'eût pas hésité, elle eût nommé Rosa Bonheur.

— Rosa Bonheur, — Troyon étant mort. Brascassat, Rosa Bonheur, Troyon, ces trois noms sont inséparables dans l'histoire de notre peinture

contemporaine; ils en représentent tout un chapitre, et non le moins populaire. Brascassat était venu le premier : regardant vers les maîtres hollandais, dont le charme lui faisait oublier les roides systèmes des paysages de Bertin, alors imposés par l'autorité académique, il avait introduit chez nous la peinture d'animaux, telle que notre goût se la pouvait approprier. L'école française, tournée d'instinct vers les sujets d'un ordre noble, et — comment dirai-je? — littéraire, n'avait voulu jadis connaître d'autres animaux que les chevaux héroïques des batailles de Lebrun et de Gros, tout au plus les chiens de chasses royales. Si Brascassat se fût borné à imiter la quiète immobilité des troupeaux hollandais, il n'eût pas obtenu en ce pays-ci le succès qui vint d'emblée à ses luttes de taureaux et de loups, à ses sujets dramatiques d'animaux mis en mouvement par une passion ou un danger. En France, nous aimons l'expression avant tout; nos vrais maîtres ont été grands surtout par là, et c'est pour cela qu'avant tout nous sommes une école de dessinateurs : qui veut plus exprimer dessine davantage. Brascassat, voulant exprimer les mouvements intérieurs des animaux, a par cela même excellé dans le dessin de ces animaux, dans le choix de leurs formes, de leurs gestes, de leurs attitudes. C'est là sa qualité supérieure, et par laquelle il survivra, je le crois, non-seulement à Rosa Bonheur, qui n'a pas apporté dans le genre une seule qualité nouvelle, tout au plus une exécution plus égale, proprette, assez vulgaire entre nous, dont la force et la précision n'ont peut-être mérité de si grands éloges qu'en considération de son sexe; — mais encore à Troyon, rival autrement sérieux, artiste de grande allure, tête bien portante, larges épaules, main solide et infatigable, qu'on a eu tort, à mon sens, de comparer à Cuyp, — il est toujours imprudent de monter les gens si haut, cela tente les réactions outrées, — mais qui, malgré ses fréquentes lourdeurs et son abondance, parfois lâchée, a eu de très-puissantes parties du peintre. Ses qualités, à celui-là, étaient mâles et bien pondérées; sa fécondité a produit d'innombrables morceaux excellents. Cependant, comme paysagiste, dix autres de nos contemporains marcheront avant lui, et parce que ses animaux, il les a pris purement par l'extérieur et comme des taches savantes dans ses paysages, sans pénétrer par la fermeté du dessin dans l'âme de ces nobles bêtes, aucun de ses tableaux, si habilement qu'il les ait conçus d'ailleurs, ne laissera dans la mémoire publique un souvenir aussi durable et aussi personnel que le « combat de taureaux » ou la « vache attaquée par des loups. »

La nature est si bonne compagnonne que, qui la hante, devient meilleur. Elle donne à qui s'attache à elle je ne sais quelle fleur de santé

morale, je ne sais quel teint honnête de simplicité et de droiture, je ne sais quel reflet de sa généreuse rusticité, de son ingénuité charmante. Voyez les artistes : je ne veux point médire des peintres d'histoire, ni des architectes: ils sont par nécessité gens du monde et politiques. Le sculpteur qui vit devant un bloc et le maillet à la main peut avoir un peu de rudesse; mais encore travaille-t-il pour des palais ou des monuments, et forcément il est obligé de disputer par adresse ses travaux à ses confrères. Seul, le paysagiste tourne par état le dos aux villes, et courtise à l'écart, et dans un recueillement honnête, la robuste et sincère nature. L'air des bois épure l'homme. Aussi voyez nos plus illustres, les grands noms de ce genre qui tiennent aujourd'hui tant de place dans la gloire de l'école : Corot, Rousseau, Flers, Daubigny, Millet, ce sont des enfants naïfs, droits jusqu'à la maladresse, de francs campagnards, que chacun aime et estime, les plus étrangers du bas monde aux roueries d'antichambre, et qui au fond respectent plus leur art que les peintres de grande histoire. On soupçonne par Sandrart qu'il en allait de même à Rome au temps des Claude, des Poussin, des Guaspre et de cette fourmilière d'excellents paysagistes de Flandre, d'Allemagne et de Hollande qui fréquentaient alors la campagne romaine. De ce précieux groupe d'artistes discrets et simples, épurés par la nature et aimant par-dessus tout l'ombre et la tranquille étude, l'un des plus honorables entre tous aura été Brascassat, et sa vie a été un modèle de sage tenue, de sauvagerie douce, de désintéressement, de modestie et de dignité.

Bracassat était né le 30 août 1804, à Bordeaux, dans la même ville opulente, riante et affairée, où quelque vingt ans plus tard devait naître Rosa Bonheur, et où la terre cependant se plaît mieux à nourrir la vigne que l'herbe verte des pâturages. M. Marionneau a écrit, au moment même de la mort du peintre, une notice biographique [1], trop courte, mais pleine des plus sûrs documents, et à laquelle je ne puis mieux faire que d'emprunter le récit des laborieuses péripéties de l'éducation de notre artiste :

« Jacques-Raymond Brascassat était fils aîné d'un pauvre ouvrier tonnelier, et son goût pour la peinture se développa tout naturellement. Il était à peine âgé de douze ans lorsqu'il entra dans l'atelier d'un peintre obscur, nommé Lacaze, qui, malgré sa grande médiocrité, avait un ardent amour de l'art et sut l'inspirer à son élève. Là Brascassat peignit

1. M. A. Auteroche, dans la *Revue artistique*, a consacré, lui aussi, à Brascassat, qui fut son maître, une pieuse notice où l'on sent tout le respect qu'inspirait de près la haute conscience de l'artiste.

des sujets d'attiques et des trumeaux pour l'ornementation des cheminées, et contribua puissamment aux bénéfices de l'atelier, ou, pour mieux dire, de la boutique de son patron. Mais, comprenant qu'il perdait un temps précieux dans ce bas métier de l'art, Brascassat laissa le peintre Lacaze pour suivre les conseils d'un jeune élève de l'école de peinture de la ville de Bordeaux, nommé Dubourdieu, condisciple d'Alaux (devenu directeur de l'École de Rome), de Monvoisin et de Michel Gué qui ont laissé un nom dans les arts. Brascassat ne resta pas longtemps sous la direction de son jeune maître, et, sur les conseils de ce dernier, il suivit les cours de l'école municipale, où il obtint le prix de figure dessinée d'après nature, prix qui se voit encore dans la galerie de cet établissement. Si rapide qu'ait été son séjour dans l'atelier du peintre Dubourdieu, Brascassat s'en souvenait quarante ans plus tard, en envoyant à Bordeaux deux exemplaires de ses lithographies, la *Lutte de taureaux* et la *Vache attaquée par des loups*, exemplaires sur lesquels j'ai lu cette dédicace : « A mon ancien maître, M. Dubourdieu. — R. Brascassat. »

C'est peu de temps après son entrée à l'école de dessin, alors dirigée par M. Lacour fils, que M. Goëthals, l'un des fondateurs des *Annales du Musée d'instruction publique*, qui avait déjà vu Brascassat dans l'atelier du peintre Lacaze et remarqué ses grandes dispositions, le fit venir à l'Athénée, rue Mably, et mit à son service tous les tableaux de sa galerie. Là Brascassat fit connaissance de M. Théodore Richard, ancien élève du paysagiste Bertin, et qui était alors ingénieur en chef du cadastre à Bordeaux. M. Richard prit le jeune peintre sous sa protection et l'emmena plusieurs années de suite étudier la nature dans les montagnes de l'Aveyron. C'est de Milhau qu'il vint à Paris, en 1825, quelques mois avant le concours de paysage historique ; et pour s'y préparer, il entra dans l'atelier de L. Hersent, membre de l'Institut.

Pour concourir avec quelque chance de succès à ce grand prix de Rome, si envié, Brascassat avait en effet besoin à Paris d'un maître prête-nom, membre de l'Institut. C'était l'une des nécessités du temps, et Hersent, qui avait alors grand crédit, en valait bien un autre ; mais son vrai maître, celui dont l'exemple, les procédés et les conseils lui étaient entrés jusqu'à la moelle et qui devait influer sur toute sa vie, ce fut Théodore Richard. Ce Théodore Richard, aujourd'hui bien oublié, et qui pourtant n'exposa pas sans quelque honneur et presque sans interruption aux Salons de Paris, de 1827 jusqu'en 1859, était un habile élève de Bertin, et l'on voit des tableaux de lui dans tous les musées du Midi ; très-habile, dis-je, et très-expéditif, fort en sépia (les albums de

Bordeaux en foisonnent), très-aimable homme, esprit généreux, il s'attacha corps et âme à ce petit Brascassat, qui lui parut bien doué, et dont la gloire a été sa gloire. Brascassat, de son côté, garda toute sa vie le culte de cet homme auquel il devait tant. J'ai peine à croire qu'il n'ait pas été l'un des solliciteurs de la décoration qu'obtint son maître en 1854, et c'était à son atelier, rue Notre-Dame-de-Lorette, 56, que Richard, habitant Toulouse, avait pris domicile dans les catalogues de ses dernières expositions. L'âge aussi était pour quelque chose dans ce culte, j'allais dire dans cet asservissement qui lui fait honneur, autant qu'il lui fut nuisible. Richard, né à Milhau, en 1782, avait près de quarante ans quand son élève n'en avait que seize ou dix-sept; Richard ne connaissait que les principes de Bertin, et alors, pour bien dire, il n'y en avait pas d'autres en cours. Brascassat, dans les montagnes de l'Aveyron, ne pouvait deviner d'autres paysages que ceux qu'il voyait peindre à Richard, et que Richard peignait d'abondance avec la palette à la mode et de la meilleure foi du monde. Il faut être juste, le paysage moderne n'était pas encore né, et les paysagistes d'aujourd'hui ont beau jeu, qui, pour la plupart, ne l'auraient pas inventé.

Il est une province féconde dont les herbages aux belles vaches, les villes aux vieilles rues, les ports de pêcheurs blottis entre deux falaises, rajeunirent, vers 1827, les trois genres malmenés trop longtemps par l'école de l'Empire, et qui, comme les *Trois Grâces* de Pilon, montrent bien à leurs figures et à leurs ajustements qu'ils ont pressé le sein de la même nourrice : la peinture de paysage, rappelons-nous Flers, P. Huet, Cabat, Decamps, J. Dupré, et le vieux Watelet, et Delaberge; — la peinture de monuments et de ruines, rappelons-nous Bonnington, Sebron, Isabey, Renoux; — la peinture de marines, Roqueplan, Lepoitevin, Wyld et Gudin. Et je puis ajouter encore que par leur maître à tous, par Géricault et ses incomparables études de chevaux, la Normandie a conçu et nourri les vrais peintres d'animaux qui feront honneur à notre temps. Nul n'a touché cette terre robuste et luxuriante sans profit et sans enseignement. Corot et Rousseau, Delacroix, Courbet, l'ont hantée depuis, et il en faut voir leurs études. De même que, dans la campagne de Rome, il y en a à la fois pour Poussin et pour Claude, de même les bords de la Seine, la vallée d'Auge, les côtes normandes et les rochers de Mortain ont révélé à chacun des nôtres des harmonies inconnues et splendides. Il les y ont recueillies librement, chacun dans la sincérité de leur manière, et cette variété même les a consacrés maîtres et a fait de notre groupe de paysagistes modernes la première des écoles contemporaines. Mais le pauvre Brascassat n'eut pas si belle chance.

Tout ce qu'il put faire, ce fut d'épurer un peu, par l'ardeur de l'étude, la donnée commune de Théodore Richard et ses procédés peu respectueux de la nature. Il n'en fallait pas plus en ce temps-là pour passer au premier rang des paysagistes historiques, et c'est ce qui arriva.

Ai-je dit que dès l'enfance, et pour gagner quelques sous qui pussent venir en aide aux ressources de ménage de sa pauvre famille, Brascassat avait peint et dessiné à Bordeaux quantité de petits portraits, devenus plus tard, par la notoriété de l'artiste, non des chefs-d'œuvre, mais des curiosités ?

J'ai vu chez M. Rayet, beau-frère de notre ami P. Mantz, un de ces petits tableaux, qui donne la mesure de ce que faisait Brascassat à la veille de son départ pour Paris. C'est un portrait de petite fille vêtue de blanc, tenant sa poupée et entourée de ses jouets. Peinture bien enfantine elle-même, remontant à 1823 ou 24 (Brascassat n'avait donc guère que dix-neuf ans), où l'on ne peut louer que le soin et une certaine adresse naïve qui, insuffisante encore pour le modelé des chairs, trouve à se faire valoir dans l'exécution des ustensiles, des joujoux et des fanfreluches de la robe, c'est-à-dire dans les détails de nature accessoire. A côté des études que M. Richard l'aidait à faire au grand air de leurs excursions, le pauvre jeune homme eut, jusqu'au bout de sa vie à Bordeaux, jusqu'à son voyage de Rome, à gagner son pain par de tels travaux. Trop heureux quand il trouvait dans son pays des familles aussi intelligentes et aussi éprises de l'art que celle de notre ami.

Voilà donc Brascassat à Paris, traversant l'atelier d'Hersent pour se présenter immédiatement au concours de paysage historique. Son espérance ne le trompa pas; mais cette santé si délicate que nous lui avons connue jusqu'à la fin faillit l'arrêter dans ce premier et solennel moment. « Admis au concours de Rome, dit M. Marionneau, Brascassat s'y livrait avec une ardeur tellement fiévreuse, que parfois sa nature débile et maladive l'obligeait à se faire transporter à l'école des Beaux-Arts. Et c'est en reconnaissance des soins que le docteur Vitrac lui avait alors prodigués que celui-ci reçut du jeune artiste un petit tableau, ayant pour motif *la Laitière et le Pot au lait*. Le concours de paysage de l'année 1825 avait pour sujet la *Chasse de Méléagre, ou le sanglier de Calydon*. Brascassat produisit une œuvre où se révélait une étonnante habileté d'exécution qui lui fit obtenir un véritable succès — il avait en outre, grâce à M. Richard, l'avantage incontestable, sur tous ses camarades, de trois ou quatre ans de pratique au grand air et devant la nature méridionale, plus proche des sujets de concours; — néanmoins le jugement de l'Institut ne lui fut pas entièrement favorable, et André Giroux obtint le premier

grand prix. Voici comment les *Annales de la littérature et des arts*, t. XXI, p. 73, rendent compte de l'incident qui eut lieu à la distribution des prix : — « Le public et les jeunes élèves ont porté sur l'issue du « concours un jugement contraire à celui de l'Académie; cette jeunesse, « ayant cru reconnaître plus de mérite et de talent dans le tableau de « M. Brascassat (Jacques), de Bordeaux, âgé de vingt et un ans, élève de « MM. Hersent et Richard, qui a obtenu le second grand prix, que dans « celui de M. Giroux, a salué par une triple salve d'applaudissements, le « nom de M. Brascassat, lorsqu'il a été prononcé dans la séance acadé- « mique. » Cette manifestation eut un tel retentissement, qu'elle attira l'attention de Mme la duchesse de Berry. Citons encore les *Annales :* « Le « roi, qui accorde aux Beaux-Arts une si généreuse protection, vient « d'en donner une nouvelle preuve en envoyant à Rome, aux frais de la « liste civile, M. Brascassat, jeune artiste de la plus haute espérance, au « talent duquel l'Académie des Beaux-Arts a rendu tout récemment une « justice éclatante. Qu'il nous soit permis de révéler la part que son « Altesse Royale Mme la duchesse de Berry a eue à ce bienfait. Madame « arrivait de Saint-Cloud; on lui dit que l'élève de M. Richard avait mé- « rité le second grand prix de paysage, qu'il pouvait peut-être aspirer « au premier : aussitôt elle se rend dans la salle même où les couronnes « venaient d'être distribuées; elle examine, elle étudie les ouvrages ex- « posés, et son goût lui fait bientôt distinguer celui qu'on a signalé à sa « bienveillance. Aussitôt elle revient chez elle, va chez son auguste père, « et, la justice d'une bonne cause lui inspirant tout ce qu'elle doit faire « et dire, elle détermine Sa Majesté à accorder au jeune Brascassat la « récompense de ses heureux essais. Puisse-t-il se rendre digne du « double honneur qu'il reçoit dans cette circonstance ! » — Brascassat partit pour Rome, et M. le comte de Peyronnet, alors ministre de la justice, fit l'acquisition du tableau du jeune artiste bordelais et l'offrit au musée de sa ville natale.

A peine Brascassat est-il à Rome, qu'il a hâte de justifier devant le public le bienfait du roi et de Madame. Il envoie au Salon de 1827 *Mercure et Argus*, paysage historique (aujourd'hui au musée d'Aix); — *Vue de Rome*, prise des jardins Farnèse, tableau appartenant à Mme la comtesse de F. (Fourcroy); — *Vue prise à Subiaco*, effet du matin, tableau appartenant à M. Mareilhac, à Bordeaux; — *Vue prise à Marino*, effet du matin; — *Vue prise près du lac de Némi*. — Et cet envoi lui mérita une médaille du roi.

« Pendant cinq ans, dit le *Catalogue du Musée de Bordeaux*, M. Brascassat parcourut les différentes parties de l'Italie, du royaume de Naples

et de la Sicile. Revenu en France en 1830, il passa chez M. Théodore Richard, où il était reçu comme un membre de la famille, et voulant laisser à Milhau un chien qui l'avait accompagné dans toutes ses courses en Italie, il en fit un portrait. Cet essai réussit si bien, que M. Brascassat se hasarda à peindre quelques brebis; les succès que ces compositions obtinrent au Salon de 1831 déterminèrent le peintre de paysage à s'occuper plus spécialement de l'étude des animaux. »

On retrouve, en effet, de lui, une *Étude de chien* et un *Paysage avec animaux* au Livret du Salon de 1831, où il obtient une médaille de première classe et où l'on voit d'ailleurs que le butin qu'il a rapporté d'Italie n'est pas encore épuisé, puisqu'il expose une *Vue de Cassano en Calabre*, une *Vue du temple de Vénus à Bayes*, tableau appartenant à Mme la comtesse de Fourcroy; — plus une *Vue de Castel-Rouge* (Lozère). — En 1833 encore, on verra de lui, au Salon, une *Vue de la campagne de Rome*, appartenant à M. de Musigny, — une autre *Vue prise en Italie*, une *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*, appartenant tous deux à M. Paulinier; — des « Études de paysage, » sous le même numéro, — un *Château dans le département de la Lozère*, — une *Sortie de forêt*, — et puis enfin un *Paysage avec animaux* et une *Étude de taureau*, nouveaux essais, et glissés ici comme sans importance, de cette spécialité qui va faire si rapidement sa renommée. La *Sortie de forêt* fut, de tous les tableaux de Brascassat, celui qui lui rendit le meilleur service; elle lui procura la précieuse amitié d'un gentilhomme breton, M. Urvoy de Saint-Bedan, et cette rencontre nous a valu plus tard la réunion, au musée de Nantes, d'un faisceau de ses meilleurs ouvrages. C'est en effet au musée de Nantes qu'il faut connaître et étudier Brascassat. On l'y voit bien et par son beau côté. Il est à Nantes comme le sculpteur David est à Angers, comme Granet est à Aix, les Vernet à Avignon presque autant qu'à Versailles; le cœur et l'esprit de M. Ingres à Montauban. Singulière fortune de certains musées de province de s'être voués au patronage d'un grand nom de notre art moderne, d'avoir dressé chapelle à son culte et qui sauveraient du naufrage quelques-uns de nos maîtres les plus respectés, si le Louvre, par impossible, disparaissait du monde.

La *Sortie de forêt*, datée de 1832, est très-intéressante de toute façon, surtout parce qu'avec la *Forêt de Fontainebleau*, faisant partie du même Salon de 1833, et où je trouve une qualité plus forte de ton et de dessin, elle nous montre le plus haut point où il était arrivé à son retour de Rome, et quelle transformation se fait en lui, et quels progrès, en deux ou trois années, dès qu'il a vraiment reconnu sa voie. Le tableau représente une lisière de forêt où des bûcherons ont chargé des troncs d'ar-

bres sur une charrette attelée de bœufs; au fond, des lits de torrents et les montagnes bleuâtres de l'Italie. Cela est fait, arbres, terrains, montagnes, avec un soin et une conscience infinis; cela se tient dans la bonne parenté des meilleurs d'alors, de Mlle Sarrasin de Belmont, par exemple, voire de Léopold Robert en ses paysages. Mais qu'il y a loin de là à l'étude du « Taureau se frottant contre un arbre », laquelle sera peinte deux ans après.

Ce qu'il y a de précieux à Nantes, pour qui étudie Brascassat, c'est d'y voir, non-seulement des chefs-d'œuvre achevés, comme la *Lutte de taureaux*, mais de ses meilleures études, à côté des tableaux ou répétitions des tableaux qui ont fait les grands succès du maître. Si le hasard des temps voulait qu'il ne restât de lui que son *Combat de taureaux* et son *Étude de taureau qui se frotte*, voilà un homme qui passerait, dans les siècles à venir, pour un des plus grands dessinateurs d'animaux, pour le plus grand dessinateur peut-être qu'ait produit ce genre. Ces deux toiles-là sont tout simplement, mais absolument des chefs-d'œuvre de puissance, de science, d'énergie et de grandeur, et j'entends de la vraie grandeur, telle que l'ont comprise les sculpteurs antiques, telle que Géricault l'a poursuivie et ne l'a pas dépassée. Ces taureaux sont pourtant ceux qui règnent dans nos herbages du Nord, un peu comme le lion règne au désert, mi par la terreur, mi par la force. La scène est d'une émotion profonde, les formes des combattants sont d'une ampleur gigantesque; ils semblent ébranler la terre. Les deux terribles bêtes, l'une blonde, l'autre rousse et blanche, se poussent du front de toute leur masse, et l'on sent que, malgré sa rage héroïque, le fauve clair va être rejeté dans son fossé. Leur lutte est si violente et si passionnante, que l'on ne songe à voir ni l'enfant ni le chien qui accourent pour les séparer, et l'artiste lui-même est tellement surexcité par la beauté de son œuvre que tout lui réussit, même les détails d'herbes et de terrains du premier plan de sa prairie.

Personne, pas un Hollandais, n'a peint si largement, ni avec des touches plus sûres ni plus fermes, les robes tachetées, rebroussées des taureaux et des vaches, et avec leurs callosités de fumier; personne n'a modelé avec plus d'énergie et de hardiesse de dessin leurs encolures, leurs fanons pendants, leurs culottes crottées; et ces têtes cornées où tout est en front hérissé, ridé et furieux, et ces pieds fins, dans leur proportion, comme des pieds de chèvres, qui portent et qui poussent des corps d'une masse monstrueuse, ni ces yeux parfois doux et rêveurs, parfois sanglants et effroyables. Chose étrange, quand il a affaire aux animaux qu'il aime, les taureaux, les génisses (ce sont là ses bêtes, il ne

faut pas même le sortir de là, excepté les brebis auxquelles il sut donner je ne sais quels mouvements et quelles attitudes très-finement surprises et d'une élégance singulière, l'étude des moutons est le côté gracieux de son talent), il les peint d'une pâte qui n'est pas seulement solide et forte, mais encore large et transparente, et surtout rien de convenu, c'est le ton même et le relief de la chose. Mais dans tous ses accessoires, Richard reparaît : les arbres, les terrains, les fonds, sont exécutés d'une coloration aigre et fausse, d'une touche maigre et chétive. Heureux, s'il avait pu renoncer à la pratique acquise du temps de sa jeunesse, à son adresse excessive de main, dans l'exécution de ses paysages. De ce côté, hélas! il savait trop d'une certaine façon, et ses yeux ne pouvaient plus regarder autrement; — l'Italie elle-même n'y changea rien, absolument rien; — tandis que pour peindre ses animaux il se créa naïvement son faire, sa touche, son dessin. Chaque artiste vraiment supérieur s'invente ainsi à lui-même sa manière, ses procédés; ou plutôt c'est son sentiment individuel qui lui dicte devant la nature des moyens nouveaux pour une observation nouvelle. Pas un de nos maîtres paysagistes qui n'ait son exécution très-naïvement personnelle; les élèves, les imitateurs la copient et croient tenir l'âme du maître; ils ne tiennent que son vêtement, et ce vêtement n'est jamais fait à leur taille.

L'inégalité singulière des yeux de Brascassat, quand il regardait les animaux et quand il regardait le paysage, fera à tout jamais dans l'avenir le plus grand tort à sa renommée, et il faut s'expliquer là-dessus.

Tous les artistes sincères de notre temps se cherchent instinctivement une patrie et une tradition. Ingres avait adopté Rome et Florence; Delacroix, Venise; l'école de Gros, Rubens; Decamps, Salvator et Rembrandt. Brascassat, qui sentait avec raison que le paysage historique, tel qu'on l'entendait autour de lui, ne pouvait le mener loin, s'était tourné vers la Hollande, et s'il n'a pas été l'égal des grands Hollandais, la faute n'en fut pas, je l'ai dit, à la conscience ferme et obstinée de ses études, et au juste sentiment du dessin qu'il appliquait aux animaux, mais, disons-le tout de suite, — et qui l'eût cru en 1825? — à l'insuffisante éducation de paysagiste qu'il avait prise chez Richard et à l'Académie de France à Rome. Cuyp, Dujardin, A. Van de Velde, Berghem, P. Potter lui-même, ne sont pas seulement d'incomparables peintres d'animaux, les éternels maîtres du genre, ils sont avant tout de prodigieux paysagistes. Retirez de leurs tableaux vaches, moutons et chevaux, il restera toujours un paysage d'une beauté merveilleuse, avec des lointains et des ciels aussi lumineux et aussi harmonieux que ceux de Claude et de Both, avec des détails de terrains et de buissons aussi précieux et aussi cherchés que

ceux de Wynants et de Ruysdael. Leurs animaux ne sont que la parure accessoire, une pièce du tout, ni plus ni moins que leurs troncs d'arbres ou leurs plantes ou leurs chaumières. Toute la nature, du haut en bas, y est traitée avec un égal amour, et leurs ouvrages ont d'un bout à l'autre un serré, une union, une pénétration profonde, impartiale et complète, qui fait de ces adorables peintres les vrais panthéistes de l'art. P. Potter seul a donné plus d'importance à ses chevaux et à ses vaches en les plaçant au-devant de ses toiles; il en a fait comme l'être à pensée ruminante qui domine le paysage, de même que Raphaël jadis avait amoindri le paysage pour donner à l'homme toute son importance dominatrice. — Et maintenant, retirez d'un tableau de Brascassat ses vaches et ses moutons, il ne restera le plus souvent qu'un paysage débile et sans consistance, peint de pratique et sans nature, et qui semble avoir été donné par-dessus le marché des animaux, comme Claude donnait, dit-on faussement, les petites figures de ses chefs-d'œuvre. Rosa Bonheur, quoiqu'elle excelle aux bruyères fleuries et aux mottes des champs labourés, est, elle aussi, une bien petite paysagiste. Troyon par ce côté est plus près des vrais Hollandais. Il me souvient toujours de sa *Vallée de la Touque*, du Salon de 1853, œuvre superbe, où les bœufs et les vaches qui tachetaient les gras et verts pâturages ne faisaient qu'un avec la beauté mâle du paysage.

Au Salon de 1835, Brascassat avait exposé le grand tableau de son *Taureau se frottant contre un arbre*, dont le musée de Nantes possède non-seulement la merveilleuse étude première, mais aussi une charmante petite réduction de la composition entière, portant la même date de 1835. Il exposa en outre *la Sorcière*, scène d'intérieur, que je me souviens d'avoir vue au musée de Toulouse, et où le crâne d'un bélier, étudié avec ce serré d'exécution qu'il poursuit dans ses meilleurs morceaux, semble la raison d'être du tableau; — plus « un paysage avec animaux », et « un repos d'animaux. » L'un de ces deux derniers est le tableau du musée de Montpellier, que le livret intitule : « *Vaches au pâturage* », signé, *J. Brascassat*, 1835, et où, désespérant sans doute de mieux faire en la reproduisant, il introduisit par un ajustement de rentoilage l'étude même d'une des plus belles vaches qu'il ait peintes.

En 1836, il peint pour M. de Saint-Bedan son jeune taureau blanc et noir avec les deux petits moutons broutant une même branche; tableau que nous retrouvons au musée de Nantes, et avec le tableau, et vis-à-vis de lui, l'étude du même jeune taureau à mine rêveuse, qu'il a représenté côte à côte d'une vache, à l'abreuvoir, étude plus belle encore, si possible, et plus transparente que le tableau définitif.

En 1837, paraît au Salon sa fameuse *Lutte de taureaux*, commandée par M. de Saint-Bedan, et qu'il a lithographiée en collaboration avec Bour, et la même année il expose quatre autres toiles : *Repos d'animaux*, — *le Pâturage*, — *Paysage et animaux*, — *Étude de renards*; cette dernière, représentant des renards qui dévorent des volailles à l'entrée de leur terrier, fut acquise encore par M. de Saint-Bedan. Le dessin en est mince et sec, et je lui préfère de beaucoup, dans la même collection Saint-Bedan, une rude étude de tête de loup, grandeur naturelle, portant même date de 1837, destinée sans doute au tableau *le Loup*, exposé au Salon de 1838, avec une *Nature morte*, et dont il fit, toujours pour M. de Saint-Bedan, une petite répétition datée de 1839. Il s'agit d'un loup dévorant un mouton et attaqué par un chien. Dans ce tableautin, comme dans les autres, les bêtes sont admirablement étudiées, le paysage n'est qu'une fade porcelaine.

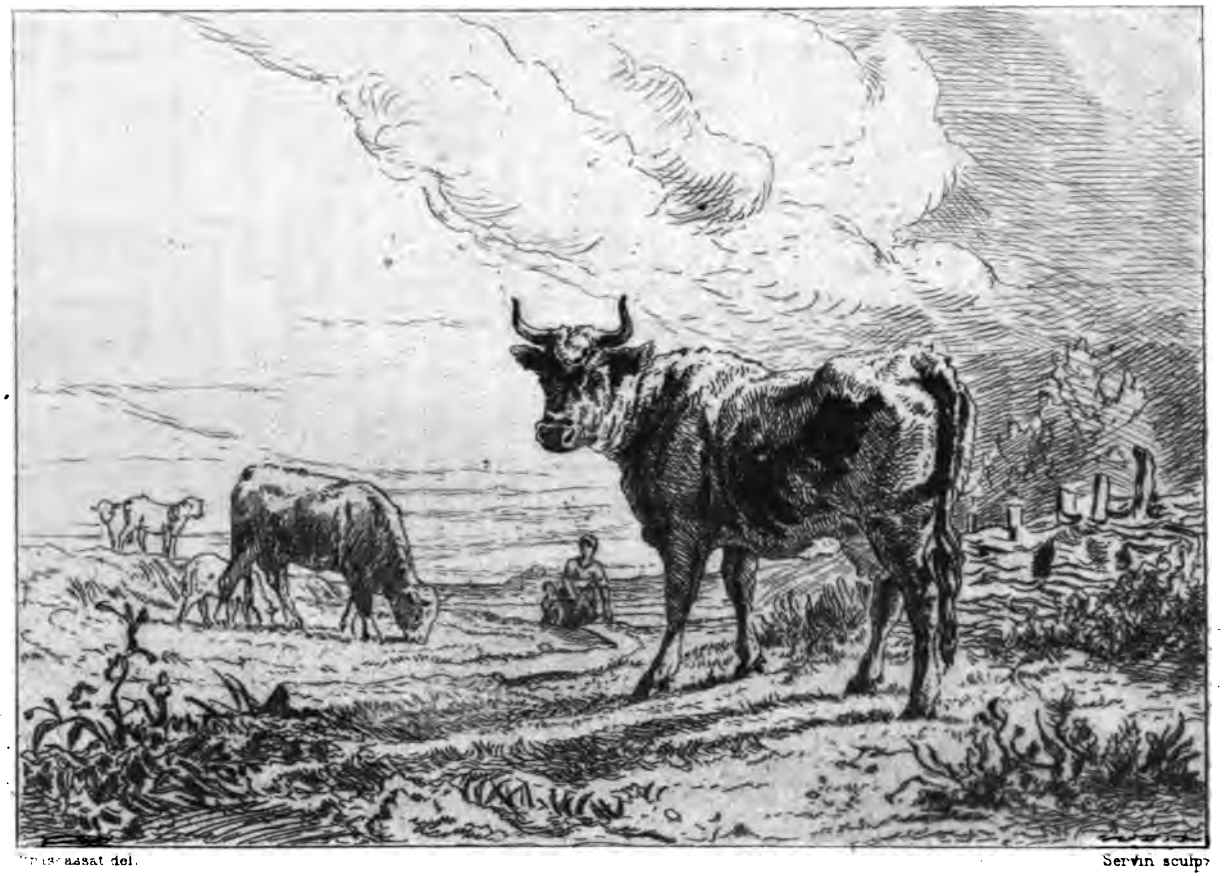
Notons en passant que l'immense succès de sa *Lutte de taureaux* avait valu à Brascassat la décoration de la Légion d'honneur (9 août 1837). L'artiste est à ce moment d'ailleurs à l'apogée de son talent et de sa gloire. Il ne songe pas encore à fuir nos expositions; le Salon de 1840 voit de lui : *Un Parc de brebis*, midi de la France, — *le Pâtis*, paysage et animaux; celui de 1842, un autre *Paysage et animaux*. — Le taureau brun-noir, au premier plan d'un herbage où paissent d'autres bestiaux, et daté de 1841, est l'une des bonnes toiles de la série des Brascassat de Nantes. Il a voulu montrer les taureaux du pays de M. de Saint-Bedan, dans leur plus noble élégance; les formes de celui-ci sont fines et d'une fierté tranquille. Quant au *Repos d'animaux autour d'un vieux chêne*, grand tableau de la collection Saint-Bedan, daté de 1842, et où Brascassat prétendit donner toute sa mesure comme paysagiste, c'est l'une des toiles où l'importance même du paysage fait le plus de tort à la perfection des animaux, cette perfection disparaissant, pour ainsi dire, dans le désagrément que causent à l'œil les tons jaunes, tristes et mal harmonieux des fonds pyrénéens, et des terrains, et des arbres, et du ciel. Figurez-vous de ce tableau un grand dessin monochrome, et ce sera une œuvre des plus savantes et des plus belles. Mais la palette de Richard gâte cela et gâtera son pauvre élève jusqu'au bout.

Le Salon de 1845, fut en réalité le dernier salon qu'ait affronté Brascassat; il y exposa l'un de ses tableaux capitaux, sa *Vache attaquée par des loups et défendue par des taureaux*, vrai pendant de sa lutte de taureaux, et qu'il a pareillement lithographiée lui-même, — sa toile : *Paysage et animaux*, qui n'était autre que la *Vache au chien*, du musée du Luxembourg, l'une des plus ordinaires productions du maître, et sur

laquelle par malheur le juge depuis vingt ans le public parisien, — et enfin une *Marine, vue du golfe de Naples.*

A dater de cette exposition de 1845, Brascassat ne paraît plus à nos salons annuels. Sa nature nerveuse, fébrile, s'inquiète outre mesure des attaques systématiques que les critiques font désormais pleuvoir sur ses œuvres les plus consciencieuses ; il ne se rend pas bien compte qu'une génération nouvelle se présente à son tour pour triompher dans le paysage et dans la peinture d'animaux, et que, selon la mode déplorable de notre pays, son abaissement à lui devancier est la première condition du triomphe des nouveaux venus. Nous nous sommes de notre autorité privée, acceptée bonnement par l'Europe, consacrés prêtres infaillibles du fameux temple du goût, et dans ce temple nous ne savons adorer à la fois qu'une idole. Chacune ne dure qu'un jour, et pour encenser celle d'aujourd'hui il nous faut, paraît-il, écraser celle d'hier. Cela n'est pas d'un esprit bien large, mais, que voulez-vous, c'est l'esprit de notre école, et elle puise là son éternel besoin de mouvement. Brascassat ne se résigna, par malheur, que trop vite. Il n'aimait point la lutte; sa douce paresse y trouvait son compte. La grande faveur dont son talent jouissait auprès des amateurs étrangers, des Hollandais surtout, qui lui payaient fort chèrement ses tableaux (fort chèrement, pour le temps), lui conseillait d'ailleurs de ne pas laisser discréditer inutilement sa renommée par les salonniers devenus favorables à une autre mode d'animaliers et à une autre palette. Il se retira prudemment de l'arène, comme avaient fait Ingres, Delaroche, et tant d'autres, mais cet isolement du public ne fut pas sans danger pour son talent. N'ayant plus à se préoccuper de plaire à ce public, qui en somme est le juge le plus large et le plus impartialement difficile, il ne s'attacha plus qu'à satisfaire ses amateurs, — les amateurs, étrange espèce, dont le goût est parfois bien plus étroit et moins éclairé. Aussi me semble-t-il que de ce jour la manière de Brascassat s'amincit, du moins s'il faut en juger par son tableau daté de 1846, et qui au musée de Nantes fait partie de la collection Clarke de Feltre. Celui-là, on voudrait le voir disparaître du musée de Nantes, car il ne sert qu'à y rabaisser son auteur et à faire croire que dans sa mauvaise période Brascassat a été juste de force à ne pas être aisément distingué de l'Eugène Verboeckhoven qui lui fait ici pendant : même fabrique, même ciel porcelaine, même nullité, — un peu moins de maniéré, voilà tout.

Cependant l'Institut, reconnaissant en lui l'homme des fortes études traditionnelles, l'avait élu pour un des siens, le 28 novembre 1846, en remplacement de Bidault, et comme paysagiste. Par delà Bidault, il



Troyon pinx. Massat del. Servin sculp.

PÂTURAGE

Gazette des Beaux-Arts. Coll^on de M^r De Boissieu. Imp. Delatre, Paris.

succédait à Vincent et à Prud'hon. J'ai dit que Cabat lui avait succédé à lui-même, et voilà, grâce à eux, le quatrième fauteuil de l'Académie assuré aux paysagistes, qui ont bien dorénavant quelque droit de le garder. Son élection par l'Académie fut peut-être pour Brascassat une raison de plus pour ne pas se mêler davantage à ces luttes annuelles où il n'avait rien à gagner, où il pouvait compromettre le choix flatteur de ses confrères, et où le principe de ses études, où sa modestie, ses croyances d'artiste, où sa conscience même, étaient démodés.

Dix ans se passèrent en labeurs ignorés du public, qui se déshabitua aisément, selon son ordinaire, d'un nom autrefois familier. Les étrangers, plus que la France, conservaient le respect de ce nom, et ses amis gourmandaient la nonchalance, un peu découragée et maladive, de l'artiste. Réveillé de son sommeil par le grand bruit que l'on faisait au-devant de l'Exposition universelle de 1855, Brascassat consentit à redescendre, comme presque tous ses confrères de l'Institut, dans l'arène gigantesque.

Ce n'est pas jouer si petit jeu que de reparaître devant le public, après lui avoir battu froid pendant quelques années. Voyez ce qui vient d'arriver à Mlle Rosa Bonheur. Depuis l'Exposition universelle de 1855, où elle avait envoyé sa *Fenaison* (les grandes toiles commandées en vue de ce solennel concours furent en général assez malheureuses), Mlle Bonheur s'était abstenue, elle aussi, de prendre part à nos Salons annuels. Le très-légitime succès de son *Marché aux chevaux*, l'œuvre capitale à coup sûr du Salon de 1853, avait trouvé en Angleterre un très-habile écho, par l'exhibition spéciale qui fut faite à Londres de cette vaste toile, et depuis lors Mlle Bonheur n'avait rencontré qu'honneur et profit à travailler pour les Anglais. Mais, pour mieux satisfaire ces clients nouveaux, elle avait trop oublié la France, et quand cette laborieuse et courageuse fille, sentant à bon droit que son nom était une des forces de notre école et qu'il lui était impossible de rester spectatrice, alors qu'il s'agissait de lutter contre l'Europe plus aguerrie à ces expositions qu'en 1855, nous a envoyé un faisceau de dix de ses derniers ouvrages, aucun de ses amis, j'en jurerais, ne s'est mieux aperçu qu'elle-même que sa peinture, si française jadis, avant son exil volontaire de nos Salons, avait pris aujourd'hui je ne sais quel fâcheux et maladroit accent d'outre-Manche, qui n'était pas la finesse transparente et éclatante de Landseer, et qui n'était plus la franchise naturelle de nos peintres de ce pays-ci. La Rosa Bonheur d'autrefois, nous ne la retrouvons que dans ses moutons; nul ne peint encore les toisons comme elle; j'entends les toisons un peu peignées, car Jacque et Brendel lui en remontreraient sur la vraie toilette des moutons de

bergerie. Les *Moutons au bord de la mer*, et les *Moutons dans la barque* sont deux excellents morceaux, dignes de son meilleur temps; et nous devons ajouter aussi que son instinct délicat de femme lui donne pour exprimer les fins mouvements des cerfs et des biches, — voir son charmant tableau des *Chevreuils au repos*, et les *Cerfs traversant un espace découvert*, — une légèreté et une grâce de dessin que l'on ne retrouve ni dans les *Vaches écossaises*, ni dans les *Bourriquaires aragonais*, et que l'on chercherait en vain dans les lourdes peintures de chasse du Hollandais Martinus. Ajoutons encore qu'aucun animalier en Europe ne pouvait nous montrer cette année un tableau de la force de sa *Razzia* d'Écosse, où le sombre paysage avec sa vraie tourmente, où les buffles et les béliers avec leur air grandiose et bien sauvage, et le tumulte de ces bêtes superbes se bousculant l'une sur l'autre, produisent la plus vigoureuse impression que l'auteur du *Marché aux chevaux* ait jamais conçue.

Ses paysages, leur ennuyeuse et mesquine exécution, voilà, par malheur, le côté faible de Rosa Bonheur, et leur ennui déteint sur l'effet de ses meilleures compositions. Avez-vous remarqué, dans l'Exposition universelle, combien toutes les écoles d'Allemagne et du Nord prenaient une déplorable teinte générale par l'ennui de leurs paysages et par la tristesse de leurs montagnes? La même palette, chargée d'un ton roux sale, paraît avoir servi à tous les paysagistes, j'allais dire à tous les peintres de la Suisse, de la Prusse, du Wurtemberg, de la Suède, du Danemark, de la Russie, de la Hollande, de la Bavière; c'est cette palette-là que l'on dirait empruntée par Mlle Bonheur pour peindre ses tableaux anglais, et cependant, en Angleterre, il semble que l'on cherche et que l'on aime d'autres gammes moins lugubres et des colorations plus aigres, mais aussi moins écœurantes. C'est au reste la marque des trois ou quatre écoles vraiment artistes et où ne pèse pas l'ennui protestant, l'école de France, celle de Belgique, celle d'Espagne et d'Italie aujourd'hui en plein réveil, de ne connaître que par exception, dans l'harmonie pittoresque, ce fond de langueur et de pauvreté, que ne saurait jamais pallier la plus grande adresse de pinceau.

Puisse Mlle Bonheur écouter la leçon salutaire que lui a donnée l'Exposition de 1867, et imiter son frère qui, élève bien ordinaire d'abord et copiste très-servile de sa sœur, déjà célèbre, a par son assiduité aux Salons et en s'appliquant à ne parler en peinture qu'un petit français correct, progressé singulièrement d'année en année, si bien, qu'en vérité, aujourd'hui, il y a trois hommes dans la famille!

Quiconque au reste eût fait par curiosité le tour du monde, au Champ de Mars, pour y trouver les égaux ou même les rivaux de ces trois grands

peintres animaliers, que la France a pu montrer longtemps de front à l'Europe, en eût été quitte pour sa peine. Ceux qui doivent les faire oublier ne semblent pas encore nés. Le spirituel Prussien Brendel est le Knaus un peu monotone des moutons, comme Schenck en est le Jalabert; les loups et les buffles du Belge Verlat sont des acteurs de mélodrame; il y a un Hollandais nommé de Haas, dont les froides et lourdes vaches paissantes, sont aux Troyon ce que le plomb est à l'argent; il y a un autre Hollandais, Martinus, qui sait peut-être sa vénerie, mais qui n'a rien du peintre; nous sommes de ce côté encore les maîtres du terrain : mais ne faut-il pas craindre, hélas! que, là aussi, il ne pousse plus désormais qu'un maigre regain? Coignard qui dans ses clairières et ses prairies se servait de bestiaux, comme Diaz, qu'il imitait, se servait de figures, prétexte à des taches d'un harmonieux éclat, s'est voué désormais à des études plus abstraites. Des hommes d'une habileté incontestable, Luminais, Van Marcke, d'autres encore, continuent de leur mieux la tradition de nos trois grands artistes, mais ils ne les égalent pas. En cela encore s'accomplit la loi fatale de notre pauvre siècle, où les générations vont diminuant à vue d'œil, et diminueront jusques à quand, grand Dieu?

Dans les dernières années de la vie de Brascassat, je me souviens d'avoir vu chez lui des panneaux d'attributs de chasse qu'il peignait pour une décoration de salle à manger, destinée au château de la famille Rœderer. C'était une peinture peinée, trop consciencieuse, j'allais dire, et qui n'était plus du bon temps de l'artiste. Brascassat, qui avait eu la révélation de son avenir de peintre d'animaux par l'exécution du portrait de son chien, n'aurait plus dans ces derniers temps pu concourir pour ces sujets de chasse, non-seulement avec les chiens de Troyon ou les cerfs de Courbet, mais avec les deux ou trois peintres spéciaux de vénerie, tels que Melin et Jadin, qui nous restent encore dans le désarroi de nos autres animaliers.

Melin est un peintre de notre vieille famille française des Desportes et des Oudry. Comme Oudry, il a été d'abord peintre d'histoire et de portrait, et il en a gardé une science plus libre et plus ferme à la fois de dessiner, de composer et de modeler ses figures d'animaux. Son dessin est souple, sa peinture un peu froide est simple et franche; mais lui aussi, comme Brascassat, pèche par le paysage; ses terrains et ses fonds sont mous et ne soutiennent pas ses bêtes. Ses toiles n'en resteront pas moins en bonne odeur dans notre école, par leur valeur consciencieuse et leur sincérité tranquille. Il demeurera le premier portraitiste des espèces de nos chiens; on reconnaîtra par lui les races de nos meutes, comme celles de Louis XV par Desportes.

Jadin, lui, est d'une autre nature. Ses grands chiens ne sont pas dessinés, ils sont taillés à coups de serpe; sa brosse n'est ni mince ni légère, l'effet d'une vigueur et d'un relief surprenants, mais lourd, noir et empâté, les touches sont en épaisseur. Il y a là, certes, une grande verve, forte en gueule, haute en couleur. Son paysage est assez solide pour porter, Dieu merci, tous les dix-cors du monde. C'est robuste et gaillard, plein de ficelles et de hâblerie. Ceux qui aiment la cuisine relevée en feront grand cas, les délicats le laisseront un peu de côté; on dirait de la peinture italienne du temps de Rosa de Tivoli, et de l'école de Castiglione, et c'est pourtant de Decamps tout seul qu'il est né: un Decamps brutal, et avec tout cela bien artiste.

Quant aux animaux de Landseer, de Jos. Stevens et de Ph. Rousseau, ce sont des animaux savants, il ne leur manque que la parole; — et encore, — si on les interrogeait, répondraient-ils par signes. Au milieu de leurs tapisseries brillantes et des élégants ustensiles ou vases précieux qui les entourent, ils semblent jouer des proverbes d'Alfred de Musset. Délicieuses peintures dont il faut se garder de médire, car elles tiendront leur place dans les cabinets, à côté des natures mortes de Chardin ou de Roland de la Porte, mais qui n'ont pas plus de rapport avec les vraies bêtes des champs, qu'un jacassement de perroquet avec le beuglement des vaches.

Brascassat envoya à l'Exposition universelle de 1855 sa « *Lutte de taureaux* », non celle du musée de Nantes, mais la répétition qui est à Reims, — sa « *Vache attaquée par des loups et défendue par des taureaux,* » un « *Repos d'animaux,* » et enfin son portrait à mi-corps, qu'il venait de peindre pour son ami M. Paulinier. Cette exposition, qui fut pour tant d'artistes de l'âge antérieur et non moins injustement dédaignés que Brascassat l'occasion d'une réhabilitation éclatante, montra combien, pour lui aussi, l'opinion avait été légère et partiale, et quelle distance, en somme, séparait l'honnêteté foncière et la force réelle de sa peinture de l'à peu près de dessin et de l'escamotage d'effet des « *Bœufs allant au labour* » de Troyon, et de la nullité vide et plombée de la « *Fenaison* » de Mlle Bonheur. La comparaison demeura tout à l'honneur de notre homme, et le souvenir de ce concours, quoiqu'il y fût représenté incomplétement, l'a remonté désormais à sa juste place. — Son portrait, excellent morceau, digne d'un vrai peintre d'histoire, modelé avec une volonté et une fermeté extraordinaires, et d'une intensité de ton des plus savantes, son portrait est pour moi comme une révélation complète des vrais dons d'artiste qu'il avait reçus, mais dont il n'a eu qu'une fois ou deux dans sa vie le vague instinct, le jour, par exemple, où chez

M. de Saint-Bedan il rêva de peindre *Pépin le Bref combattant un lion.*

Brascassat n'était pas plus juste pour notre école nouvelle de paysage, que cette école n'était juste pour lui-même. Ils ne se comprenaient pas l'un l'autre, et en cela avaient tort tous deux. Notre jeune école d'alors était certainement plus près des Hollandais de la grande époque, que n'en était près Richard, par les yeux duquel Brascassat jugeait à l'aveuglée, et qui en était juste aussi éloigné qu'il était éloigné de la nature. Les paysagistes français, qui apportèrent tant d'éclat à nos Salons de 1831 à 1850, étaient vraiment, le temps l'a prouvé, dans la voie et au niveau des plus belles époques de ce genre; ils ont même transposé et accaparé l'importance de notre école en cherchant à donner à la nature ambiante, aux dessous de bois, aux prés, aux guérets, aux buissons, aux couchers de soleil, une profondeur de sentiment, que nos peintres jusques-là avaient réservée pour la représentation de la figure humaine. Brascassat, surtout depuis qu'il s'était voué à l'étude des animaux, ne voyait pas si loin en paysage; il se contenta toute sa vie de la donnée très-bornée de Richard, lequel ne visait pas au delà du but que nous avons vu atteint de nos jours par MM. Coignet et Lapito, et au fond Brascassat n'était pas un paysagiste, c'était un peintre de figures : il appliqua son don de la forme et du caractère aux taureaux, aux vaches et aux moutons, et par là il rentra, sans le savoir, dans sa vraie nature. La manière particulière, grandiose et idéale, dont il a conçu ses taureaux et ses génisses en est bien la preuve.

Le cheval est le plus beau et le plus élégant des animaux que l'homme se soit soumis, mais le taureau en est le plus noble, puisqu'il a pour lui la gravité, la force, l'immobilité; il entraîne à lui seul ce que deux chevaux ne peuvent mouvoir; il ébranle cela sans effort, par la pesanteur même de sa masse et de son front que rien n'arrête. Ses formes ont, avec celles du cheval et du lion, fourni dans tous les siècles à l'art les plus accomplis modèles de la puissance animale. Or, il est deux manières d'exprimer la beauté des animaux : l'une, que nous retrouvons en usage dans les monuments assyriens, égyptiens, grecs et romains, et qu'ont appliquée de nos jours Géricault et Barye, consiste à agrandir le caractère des formes par leur simplification même; — l'autre, celle des Hollandais, arrive à cette expression par la sincérité sans choix des détails; ceux-ci ont aimé la bonne nature tendrement, telle qu'ils la pénétraient et pour elle-même; de même qu'en morale les uns s'attachent à une humanité idéale, les autres, qui ne sont pas les pires, la chérissent telle qu'ils la voient, jusque dans ses pauvres et ses infirmes. Mais le

peintre d'histoire se reconnaît chez nous, comme dans toutes les grandes écoles, à son penchant vers la première des deux manières, c'est-à-dire vers celle qui dégage de la figure soit de l'homme, soit de l'animal, les traits caractérisques qui doivent exprimer sa beauté et son sentiment; et, en fin de compte, c'est là le propre du talent de Brascassat. Il a cru chercher les Hollandais, et il a, sans le savoir, dessiné les animaux avec les procédés et les préoccupations du peintre d'histoire. Tant mieux pour lui. Les vrais artistes décidément ne savent jamais ce qu'ils font, ni d'où ils viennent, ni où ils vont. Leurs contemporains, par bonheur, n'en savent pas plus long qu'eux.

Ainsi nos peintres d'histoire, j'entends les mieux patentés, les couvreurs de grandes toiles et de grands murs, ceux sur qui tombent à l'envi les vastes travaux et les honneurs les plus recherchés, me semblent se faire une illusion profonde sur la place qu'ils tiendront pour l'avenir dans l'histoire de notre école. Je peux, sans être grand prophète, et sans vouloir — Dieu m'en garde! — les rabaisser de gaieté de cœur, tirer dès ce moment-ci leur inévitable horoscope. Je les étonnerai bien cependant, au milieu des enivrements d'un orgueil dont leurs contemporains sont seuls coupables, en leur disant qu'il n'est pas un de ces paysagistes qu'ils traitent de si haut, même des paysagistes de second ordre, auxquels ils ne devront céder le pas dans l'estime de la postérité, et d'une postérité prochaine. Pensez-vous donc qu'en Flandre et en Hollande, au temps de Ruysdael et de Rembrandt, il n'y avait pas des peintres de grandes machines, des décorateurs de palais et de chapelles, des Quellin, des Gerard de Lairesse, toute la queue de Rubens, qui s'estimaient d'autres personnages et d'une autre espèce que ces barbouilleurs de kermesses, de bambochades, de magots et de troupeaux passant des gués? Les princes et les stathouders couvraient de chaînes d'or ces superbes peintres de cour qui leur donnaient de l'apothéose dans des allégories de quinze aunes. Qui connaît aujourd'hui les noms de ces artistes à noble palette académique? Les libres bambocheurs, les gardeurs du coin du feu, les batteurs de buissons, les vrais amants de dame Nature, Brauwer, Téniers, Cuyp, Wynants, Ostade, Terburg, seuls sont restés en faveur dans les cabinets de l'Europe. Ainsi des nôtres, je vous le dis : on s'arrachera dans cinquante ans, à prix d'or, les œuvres d'une dizaine de nos peintres de genre et d'une trentaine de nos sylvains de Fontainebleau, bouviers de la Touque et canotiers de la Seine, quand nul au monde ne songera plus aux noms de nos glorieux, de nos pédants d'aujourd'hui, à ceux qui, se croyant sortis de la cuisse de Raphaël, auront tapissé de leurs compositions banales les nefs de nos cathédrales et les plafonds de nos

Louvres. Et dans ce temps-là, entendez-moi bien, les amateurs, ne connaissant plus nos querelles, mettront Brascassat côte à côte de Troyon ou de Millet, dans des cabinets où les Blondel n'entreront pas. Lui-même, de son vivant, put voir ses meilleurs ouvrages placés dans les galeries les plus considérées, les plus sévèrement choisies de notre pays, chez les Paturle, les Verlé (de Reims), les Schikler, les Rœderer, les Benoist-Champy, les Marcotte, les Bec (de Marseille), les de Feltre[1]. M. Craft, en acquérant en bloc les études de Brascassat, est devenu possesseur des plus beaux titres de ce consciencieux artiste. Je me souviens d'avoir vu dans l'atelier du maître ces inestimables études, ardemment brossées, ou crayonnées d'une riche sanguine, et dont le report sur de plus larges toiles n'avait que trop souvent affaibli les traits ou les empâtements les plus énergiques. Et je ne puis oublier l'effet que produisait au milieu de ces tranquilles portraits de vaches ou de moutons une certaine tête de Fieschi, peinte après le supplice avec la plus terrible réalité que puisse donner la palette, et qui faisait penser à ces têtes de suppliciés auxquelles se complaisait la brosse sauvage de Géricault.

Mais qui voudra connaître Brascassat tout entier devra chercher son souvenir dans une famille qui fut comme la sienne, et qui avait fait son souci de rendre la vie heureuse à cette pauvre nature inquiète et nonchalante. Je veux parler de la famille de M. Paulinier, dont nous avons vu le nom attaché à deux des tableaux du Salon de 1833, le Salon décisif dans la carrière de Brascassat. Il y a dans cette maison onze tableaux de notre peintre, depuis la petite toile, datée de 1832, *Souvenir d'Italie*, et de la plus pure mais de la plus fine manière de Richard, tableautin acheté dans la rue, par la plus singulière rencontre, du jeune artiste besoigneux qui le portait sous son bras, jusqu'à son admirable portrait de l'Exposition de 1855. On y retrouve des répétitions en petit et de même grandeur que les répétitions de Nantes, mais avec quelques changements de détails, du taureau qui se frotte contre un arbre, des vaches à l'abreuvoir, du taureau breton; des moutons et béliers, de petites vues d'Italie ou des Landes, un charmant portrait au crayon du général de Tinan, beau-

1. Les habitués de l'hôtel Drouot se souviendront longtemps de cette aquarelle de Brasassat, *Chiens attaquant un loup*, que se disputèrent à la vente Demidoff (1863) le duc de Galiera et lord Hertford, et qui resta à celui-ci pour la somme fabuleuse de 10,100 francs. — Le plus que médiocre petit tableau de l'*Épagneul rapportant un faisan*, qui fut adjugé dernièrement à la vente Khalil-Bey au prix de 4,100 francs, prix supérieur à celui de tous les Troyon de la même collection, n'était qu'une très-faiblette réduction de l'un des sujets de la décoration Rœderer.

frère de son ami, etc., etc. Il faut noter à part une étude de chardon, merveilleuse de vérité et de force de ton, et avec cela d'une précision et d'une franchise de détails, et d'une légèreté qu'aucun spécialiste n'eût égalées. Le plus important des onze est un tableau de nature morte, un lièvre pendu par les pattes (un vrai Weenix pour le fini et le trompe l'œil du poil), et près du lièvre posés à terre une perdrix et un faisan que flaire un épagneul; — et enfin cette vue prise dans la forêt de Fontainebleau, exposée en 1833, et qui est le meilleur paysage que je connaisse de Brascassat, celui qui, par ses terrains solides et le dessin robuste de son grand massif de chênes, se rapproche le mieux du goût des vrais Hollandais. La dimension de la toile, les quelques vaches qui y sont éparses, et les procédés du peintre en font bien réellement le pendant de la *Sortie de forêt*, acquise au même Salon par M. de Saint-Bedan, et dont j'ai raconté l'heureuse fortune; mais M. Paulinier était peut-être arrivé chez l'artiste un peu plus tôt que M. de Saint-Bedan, car à mon sens il prit le meilleur des deux ouvrages. En tout cas, je crois qu'il faut attribuer le mérite particulier de la *Forêt de Fontainebleau*, à ce que ce tableau est tout bonnement une étude, et la nature y a commandé directement à la conscience incontestée de notre artiste.

De ces deux premiers tableaux acquis par M. Paulinier date l'amitié la plus sûre, la plus dévouée, la plus attentive, la plus utile qui ait, nous l'avons dit, veillé jusqu'au bout sur la vie, si étrangère aux affaires, de ce modeste et craintif Brascassat, tout entier à son art, se défiant de sa valeur et presque du bon sens de ses amateurs, si réservé dans ses épanchements et si insoucieux de ses intérêts. M. Forgues, gendre de l'ami de Brascassat, l'Émile Forgues du *National* et de la *Revue des Deux Mondes*, veut bien nous permettre d'extraire d'une lettre, où il a noté obligeamment pour nous ses précieux souvenirs, les lignes suivantes, qui feront mieux connaître l'artiste que toutes les biographies du monde, et compléteront les portraits de lui qu'à ses différents âges Duval le Camus a peint, Heim a dessiné, Dantan a sculpté, celui qu'il peignit jadis lui-même pour la famille Benoist-Champy, et celui définitif qui appartient à la famille Paulinier :

« Ce goût, faible par certains côtés (M. Forgues parle du goût régnant dans la littérature et les arts, au temps des premières études de Brascassat), ce goût était plus sévère, plus exigeant que le nôtre. On distinguait encore entre les bonnes et les mauvaises inspirations; on demandait de plus consciencieuses études; on admettait moins les indications, les ébauches, si ingénieuses qu'elles fussent. Ce qu'on appelle fort bien

aujourd'hui un *tableau* n'aurait été admis alors que comme projet de tableau. C'était là l'impression générale qui dictait les jugements de Brascassat dans ces appréciations dont vous contestez la justice ou plutôt la justesse. Fort peu jaloux des autres, quoique très-craintif pour lui-même, il ne les méconnaissait et ne les méprisait point, et n'en parlait jamais qu'avec une mesure extrême, même dans la familiarité la plus grande. Il disait seulement avec un découragement sincère : ils ont tout ce qu'il faut pour bien peindre, mais ils ne *terminent* rien. Or rien ne survit que ce qui est amené au point. Ils semblent peindre pour des myopes qui de chaque objet ne saisissent que les masses, les données générales.

« Cette *manière de penser* tenait peut-être à sa *manière de voir*, dont je vous parlais hier. (M. Forgues me disait, en effet, que la vue de Brascassat était tellement perçante qu'à la distance où ses modèles se tenaient de son chevalet il en eût compté tous les poils.) Dans ce portrait de lui que vous louez justement, vous aurez peut-être noté le relief extraordinaire du globe de l'œil. Cet œil était investi d'une singulière puissance à saisir le menu détail. L'absence du détail devait évidemment le choquer. Dans l'étude de chardon, que vous avez pu voir chez ma belle-mère, on compterait les brindilles de chaque branche, et pour ainsi dire les poils du duvet. Il y a là une particularité d'organisation qui explique certaines qualités et certains défauts. Vous pourrez, ce me semble, la noter.

« Tempérament bilieux, à noter aussi, fermé aux enthousiasmes joyeux, aux illusions couleur de rose. Un labeur soucieux, inquiet, tourmenté de scrupules. Jamais de plaisir pendant le travail. Les injustices de la critique, même celles qui, par leur excès, se recommandaient à son dédain, le troublaient profondément : — mais enfin, semblait-il se demander, si par hasard ils avaient raison ! — et alors des craintes infinies sur le haut prix qu'obtenaient ses ouvrages : — ne faut-il pas qu'ils soient fous pour payer si cher des toiles qui peut-être d'ici à vingt ans ne vaudront plus rien ? — Il vous disait ceci très-posément, avec une parfaite bonne foi, et sans jouer à la modestie.

« Ce grand travailleur était paresseux de nature. A la campagne, il fallait le voir, en vrai lazzarone, détendre ses membres au soleil (il était frileux !), ou bien partir pour la chasse avec un sérieux imperturbable, pressentant néanmoins, — nous le devinions tous, — qu'il allait à deux ou trois kilomètres du logis s'étendre sur la mousse, au pied d'un vieux chêne, et sommeiller deux ou trois heures durant.

« Autre signe de paresse : les préoccupations constantes de son in-

stallation de travail. Il a dépensé des sommes relativement considérables à organiser trois ou quatre établissements où il pût vivre de plain-pied avec ses modèles, les avoir là, sous la main, à toute heure, et alors, oh! alors, que de besogne il allait abattre!... Les maçons jouaient de la truelle, l'atelier se construisait... Mais à peine les murs secs, et quand, la lice ouverte, il fallait engager la bataille, mille petits inconvénients se révélaient : c'était ceci ou cela qui clochait; et après un ou deux ans, une nouvelle tentative du même ordre absorbait de nouveaux billets de banque et amenait le même résultat. — La dernière de ces installations désastreuses a été une maison de campagne à Magny-les-Hameaux, proche la vallée de Chevreuse. M. Auguste Bonheur y a remplacé Brascassat.

« Le cœur était admirable. La droiture, la simplicité, presque absolues. Le tact très-remarquable chez un homme dont les premières années s'étaient passées dans une sorte d'échoppe, et les suivantes dans un atelier. Ses lettres fort simples disaient exactement ce qu'il avait à exprimer sans la moindre nuance d'affectation d'aucun genre. Ses amitiés constantes et dévouées; sa reconnaissance pour les services rendus, invariable et passant les limites ordinaires. Il a fallu à mon beau-père des efforts héroïques pour empêcher son ami de se dépouiller en faveur de certains protecteurs anciens, devenus des protégés, et qui abusaient de ce dernier rôle. Un grand désintéressement, dont quelques marchands ont parfois abusé; une ignorance absolue des choses d'argent, et une confiance aveugle dans ceux de ses amis qui entreprenaient de servir de tuteurs à son inexpérience en ces matières. Une charité *muette* dont les témoignages lui survivent; car on pourrait vous montrer, dans un fauteuil où elle achève sa pauvre existence, une femme que les bienfaits posthumes de Brascassat empêchent seuls de retomber à la charge de la bienfaisance publique. — C'était la veuve d'un peintre à qui Brascassat avait été redevable, il y a bien des années, de quelques services. Il l'avait prise à sa charge, recueillie chez lui, et pas un de ses amis ne se doutait qu'elle y vécût absolument et uniquement à ses frais. Son testament seul, par lequel il a pourvu au maintien de cette situation, nous a révélé la vérité. — Enfin, mon ami, de grandes et rares qualités, et celles qu'on est le plus heureux de trouver à la place de l'égoïsme orgueilleux qui est si souvent l'apanage des talents hors ligne. »

A l'appui de ce que vient de dire M. Forgues des lettres de Brascassat, nous pouvons en citer une, et des plus touchantes, et qui donne à elle seule la mesure du cœur de cet excellent homme. Il écrivait de Paris, le 28 août 1864 :

« Mon cher Paulinier,

« Quoique votre lettre me soit parvenue dans un moment bien douloureux pour moi, je n'ai pas moins éprouvé un vrai plaisir en apprenant que vous aviez été l'objet d'une distinction qui depuis longtemps dans ma pensée vous était due. En voyant tant de décorations données, je me demandais pourquoi, vous si distingué, faisant le bien d'une manière si large et si bien entendue dans le pays que vous avez adopté, on avait pu vous oublier....

« Quand j'ai reçu votre lettre à Bordeaux, mon cher ami, un grand malheur venait de m'arriver; j'étais frappé au cœur dans mes plus vives affections; je venais de perdre d'une manière bien cruelle mon frère, que j'aimais tant. Il est mort subitement au sortir d'un bain de mer; il a expiré dans mes bras, sur la plage même... c'est affreux... nous étions partis le matin pour aller respirer l'air de la mer; la bonne humeur habituelle de mon pauvre frère avait presque égayé ce petit voyage; il comptait y passer quelque temps et retrouver ses habitudes avec les personnes du pays dont il était très-aimé. Cette mort subite a jeté le trouble et le deuil dans le petit établissement où nous étions descendus.

« Je suis retourné à Bordeaux laissant mon jeune frère à Arès, pays sans aucune ressource, où ce malheur nous était arrivé. A Bordeaux, je n'ai trouvé personne, pas même dans notre maison. C'était le dimanche, tout le monde était à la campagne, pas une âme pour m'assister : quelle journée, mon Dieu ! le corps de mon pauvre frère a été rapporté le lundi soir à Bordeaux et le lendemain placé à côté et dans le même tombeau où ma mère avait été déposée peu de jours auparavant...

« J'ai perdu un frère, un ami que j'aimais, le compagnon de mon enfance, de ma jeunesse. Avec lui seul je pouvais en causer, et son excellente mémoire m'en rappelait les plus petits détails... c'est un vide immense dans mon cœur, et dans mes pensées une absence d'un souvenir attachant. Le voyant déjà dans un état inquiétant, je m'étais occupé de lui trouver une petite maison avec un jardin où il aurait pu respirer mieux que dans l'intérieur de la ville. Hélas ! tout est fini.

« Il me reste un jeune frère. — J'apprécie ses bonnes qualités; c'est un brave garçon, il aimait bien notre frère, et l'ai laissé bien triste de cette perte.... »

Lui-même ne survécut guère à ce frère tendrement aimé. La cruelle paralysie le surprit un jour au réveil d'une de ces somnolences auxquelles se laissait aller sa rêveuse paresse. Il ne fit dès lors que languir et ne se

remit jamais de la première atteinte. Sa vie d'artiste était finie. Les soins incessants de cette famille amie, dont chaque membre semblait avoir hérité de son chef, qui avait précédé Brascassat de trois mois seulement dans la mort, son attachement sans bornes pour l'artiste respecté, — les attentions non moins assidues de M. Rohaut de Fleury, — je ne parle pas de la tendresse fraternelle, — lui prolongèrent deux ans son incurable maladie. Une dernière attaque l'emporta le 28 février 1867.

M. DE SAINT-SANTIN.

L'ÉMAIL DES PEINTRES

PAR L. M. CLAUDIUS POPELIN[1].

'art de l'émailleur tient le premier rang dans la série des arts décoratifs français. Pendant le Moyen-âge il absorbe la décoration du mobilier religieux, des autels, des châsses, des crosses, des pyxides, des tombes elles-mêmes. A la Renaissance il marque l'épanouissement de la vie civile; il orne le dressoir, le coffret, l'enseigne qui brille au toquet du courtisan. Les XVIIe et XVIIIe siècles l'amoindrissent en réduisant les nobles portraits de Léonard Limosin à la dimension des médaillons de Petitot, en subordonnant au détail des bijouteries les éclairs vitreux du paillon.

Mais de nos jours des artistes volontaires et bien doués se sont appliqués à le faire revivre. Ils vont même lui assurer dans la hiérarchie des arts du dessin une place plus élevée : alors que les émailleurs limosins se bornaient, le plus souvent, à reproduire des thèmes étrangers fournis par des gravures, nos artistes contemporains confient directement à l'émail leurs inspirations originales. Ce ne sont plus des copies à la douzaine, ce sont des tableaux à un exemplaire qui sortent des fours. La signature ne sera plus la marque banale appliquée à tous les produits d'une fabrique et confondant le maître et ses aides dans une vague indécision. L'industrie se transfigure et devient art absolu. Il faut noter ce point qui est tout à l'honneur de notre temps.

L'histoire de nos anciens émailleurs est presque faite. M. Léon de

1. Paris, 1866. A Lévy, éditeur. Un volume in-8°, orné de bois dans le texte; titre à deux couleurs; papier de fil.

Laborde l'avait ébauchée avec cette ardeur qu'il apporte dans toutes ses entreprises. Son *Catalogue des Émaux du Louvre*, publié en 1853, a posé les jalons, et les chercheurs se sont pressés dans la voie ouverte. MM. Ardant, Jules Labarte, d'autres encore, ont éclairci des passages obscurs. Notre collaborateur Alfred Darcel, dans maints articles de la *Gazette* et dans sa récente *Notice des Émaux et l'Orfévrerie conservés au Louvre*, a résumé fidèlement l'état des connaissances actuelles sur cette question et a marqué des points de vue tout nouveaux et fort intéressants.

Il ne nous appartient donc à aucun titre de revenir sur les émaux anciens. Le passé a ses diplômes à peu près en règle. Il ne reste aucune excuse aux amateurs, aux experts ou aux conservateurs de musées, de confondre les champlevés de fabrication rhénane avec ceux d'origine limosine, de prendre un « Nardon Pénicaud » pour un « Jean Pénicaud » ou de commettre quelque autre abominable erreur.

Mais ces travaux d'érudition, auxquels je rends pleine justice, s'arrêtent généralement, sauf ceux de notre ami Darcel, au seuil de la vie moderne. Ce sont des guides pour les curieux et pour les experts. L'intérêt qu'ils sollicitent est purement rétrospectif. Ils ne renferment sur les procédés en usage autrefois que des renseignements vagues ou contradictoires, et qui, fussent-ils plus clairs, ne nous livreraient point encore les secrets de ces « tours de main » qui, dans la pratique, jouent un rôle capital. Confidents du passé, et, il faut le constater, empreints de l'admiration quand même pour les moindres épaves que le hasard a fait échouer dans les collections, ces catalogues n'ont à peu près rien à apprendre aux artistes contemporains.

Au contraire le livre dont nous allons parler, l'*Émail des peintres*, a été écrit par un praticien et un érudit. Il explique par des exemples tirés de la pratique actuelle tout ce que l'on peut conclure de l'étude des émaux anciens. Il satisfait aussi la curiosité légitime des vivants qui se sentiraient tentés de courir les aventures de la fabrication de l'émail, le plus noble des arts du feu.

Mais avant de feuilleter les chapitres de l'*Émail des peintres*, présentons à nos lecteurs l'auteur ou pour mieux dire l'artiste qui les a écrits.

M. Claudius Popelin est né à Paris en 1825. Il a fait, sous la direction de son père, des études littéraires plus larges et plus suivies qu'il n'arrive en général aux fils de la bourgeoisie parisienne. Ayant témoigné, dès sa toute première jeunesse, d'une aptitude marquée pour les arts, il entra à seize ou dix-huit ans dans un atelier, dans celui de feu Picot; mais il n'y resta que peu de mois. L'atelier comptait alors Cabanel, Bouguereau,

Laugée, Giacometti, Brandon et le peintre de soldats, Isidore Pils, à qui Popelin a précisément dédié son livre de l'*Émail des peintres*, en gage de bonne amitié.

En 1846, M. Claudius Popelin partit pour Florence et y vécut deux années. Il était poussé autant par le désir d'étudier sur place la vigoureuse école florentine du xve siècle que par la curiosité passionnée éveillée en lui par la lecture de ces poëtes exquis qui provoquèrent ou illuminèrent la Renaissance. A son retour d'Italie, il fut admis dans l'atelier ou, pour être plus exact, dans l'intimité d'Ary Scheffer. Ary Scheffer ne professa jamais en pédagogue et n'eut, à proprement parler, point d'élèves. Il ouvrait largement, à ceux dont il estimait l'esprit et le caractère, les trésors de son intelligence élevée et de son cœur généreux, les encourageait mieux par son exemple que par sa critique, et s'adressait plutôt à l'âme qu'à l'esprit. Il suivit d'un œil amical les essais de Popelin et celui-ci peut revendiquer l'honneur d'avoir été, à la distance des âges, un de ses intimes amis.

En 1852, M. Claudius Popelin exposa son premier tableau, un *Dante lisant ses poésies à Giotto*. J'ignore la destinée de cette composition que j'ai entrevue autrefois et dont le style était hésitant et maigre. — Le *Saint Jérôme*, admis au salon suivant et qui orne aujourd'hui la petite église du boulevard de l'Hôpital, est d'un dessin plus souple et d'une coloration plus chaude. — En 1857, les prédilections du lettré se trahissent dans le choix de ce sujet : *Robert Estienne entouré des savants qui l'aident dans ses travaux*. Popelin avait à ce même salon un remarquable portrait de sa mère. — M. Paul Mantz, signale, en 1859, dans la *Gazette*, un portrait d'homme âgé et deux compositions importantes : *Calvin réfugié à la cour de Renée de France, duchesse de Ferrare, prêche, devant cette princesse accompagnée de Clément Marot, la doctrine dont il fut l'apôtre* et *Guillaume Budé apprend d'Hermonyme de Sparte la langue grecque dont il fut dans notre patrie le premier professeur*. — Dans le livret de 1861, nous retrouvons encore à la peinture : *Dante victorieux rentre à Florence après la victoire de Campaldino*. Ces toiles sont, en général, d'un arrangement pénible et d'un aspect froid.

A partir de ce moment, c'est dans une autre section du livret, celle où figurent les émaux, qu'il nous faudra chercher le nom de M. Popelin[1].

Nous avons longtemps vécu porte à porte avec Claudius Popelin. Nous avons assisté aux crises les plus graves qu'ait traversées ce talent délicat.

1. Telle est la singularité du classement des matières dans ces livrets, que les *émaux* sont placés parmi les *dessins*. Cela n'a pas besoin de commentaires.

Le hasard lui révéla sa véritable voie. Il exécutait les esquisses à ravir. Il y a telle pochade de lui d'après les maîtres du Louvre que l'on croirait de Bonington. S'il avait voulu se confiner dans « le genre », il aurait conquis rapidement une place enviée. Il savait le XVIIIe siècle mieux qu'aucun peintre d'aujourd'hui. Mais il visait plus haut. Malheureusement, les grandes compositions qu'il entreprenait provoquaient un excès de contention d'esprit qui refroidissait presque toujours le travail de la main. A force de vouloir compléter sa pensée, il l'obscurcissait le plus souvent et il lui arrivait d'atténuer tout le charme de la coloration et de l'arrangement primitifs. Il le sentit sans que la critique ait eu besoin de le lui dire. Il se recueillit pour un temps et il en agit prudemment. L'avenir le récompensera certainement de ce qui, loin d'être un temps d'arrêt, n'est qu'une direction plus juste de ses forces.

Vers 1860, je crois, M. Popelin, qui avait connu chez Ary Scheffer le céramiste Joseph Devers, s'essaya lui-même, comme délassement, à peindre sur faïence crue. Il y réussit du premier coup. Un de ses essais fut un vidrecome avec personnages allemands, armoiries, branches de houblon et devises amicales, qu'il fit cuire aux fours de Bourg-la-Reine et qu'il offrit à Ary Scheffer pour sa fête. Ce succès l'entraîna et il devint bientôt le plus habile dans ce petit groupe de céramistes dilettanti qui se réunissaient dans le salon du gendre d'Ary Scheffer[1]. Il voulut aller plus avant. Il étudia l'histoire de la céramique italienne et il publia, en 1860, une très-curieuse traduction des *Trois livres de l'Art du Potier*, de Cyprien Piccolpasso[2]. C'est un traité écrit sur la matière, vers 1550, par un potier de Castel-Durante, qui fournit les renseignements les plus précis sur la fabrication, la décoration, le commerce même des majoliques. M. Popelin se donna le problème, plus raffiné que sérieux, de traduire ce traité en langage imité du vieux français. Bien des gens furent pris à cette innocente supercherie, et nous pourrions citer des ouvrages de critique dans lesquels notre ami Popelin est cité comme un très-savant translateur, vivant dans les dernières années du XVIe siècle.

Mais la céramique n'offre point des ressources assez variées. Le por-

1. Cette aimable société existe encore et expose tous les ans ses produits originaux et d'une exécution supérieure, dans une vente faite au profit d'un asile des enfants convalescents.

2. Les Troys libvres de l'Art du Potier, esquels se traicte non-seulement de la practique, mais briefvement de tous les secrets de ceste chouse qui jouxte mes huy a estée touiours tenue célée, du cavalier Cyprian Piccolpassi, Durantoys, translatés de l'italien en langue françoise par maistre Claudius Popelin, parisien. Paris, Librairie internationale. 1860. Un vol. in-4° avec bois et planches hors texte.

trait lui est interdit. L'artiste s'y trouve confiné dans le décoratif. La figure humaine n'y intervient que pour distraire l'œil par de belles attitudes ou des expressions convenues. La palette est relativement pauvre. Les difficultés pratiques sont très-grandes : maniement du pinceau sur une surface poreuse, modification des tons et accidents à la cuisson. Après qu'il se sera amusé à peindre quelques arabesques ou quelques mythologies sur la panse d'une buire et le fond d'un plat, l'artiste n'aura plus guère, pour élargir le champ, qu'à fournir les cartons pour quelque grande surface décorative. Encore faudrait-il qu'un architecte lui en eût fait la commande, et l'architecte contemporain ne s'est encore prêté qu'avec la dernière mauvaise grâce à l'emploi en grand de la céramique, à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur des édifices publics ou privés.

Heureusement qu'en feuilletant ces traités dans lesquels le XVIe siècle réunissait sous le titre de « Pyrotechnie » l'ensemble des arts qui relèvent du fourneau, M. Popelin avait rencontré l'Art de l'émailleur. Il s'y jeta avec ardeur. Pour s'éviter l'ennui et l'inutilité des premiers tâtonnements, il appela près de lui un jeune émailleur de Sèvres, M. Meyer, et fut en très-peu de temps en état, non-seulement de se priver de son concours, mais encore de le faire participer à ce qu'une étude sagace et patiente des œuvres et des styles des grandes époques lui avait révélé. Cet échange de collaboration, que l'on a cherché depuis à travestir, fut en fait très-utile à M. Meyer, qui n'est pas peintre et qui se borne à exécuter ses plaques d'après les compositions qui lui sont fournies.

Les premières plaques de M. Claudius Popelin ornèrent, à l'exposition organisée en 1863 par l'Union centrale, dans le palais des Champs-Élysées, des meubles exécutés par M. Mazaroz. C'étaient, encadrés dans les vantaux de cabinets en chêne ou en ébène, des profils d'hommes ou de jeunes femmes, en costumes de la Renaissance, avec des banderoles flottantes portant un nom ou une devise. Ils furent fort remarqués et, s'il est permis à un contemporain de noter une influence dans l'histoire de l'art du temps où il vit, affirmons que c'est de ce moment que date la renaissance de l'émail. M. Popelin n'a ni inventé, ni remis en pratique à nouveau un art que, notamment, les orfévres n'avaient cessé de pratiquer, mais il lui a ouvert des champs plus vastes en appelant l'artiste à seconder l'artisan, en imposant au décor pour but supérieur l'originalité dans la conception.

Cependant ces premiers émaux étaient loin d'être parfaits. J'ai sous les yeux un profil de *François Rabelais* inscrit dans le plat d'une reliure : le dessin est sec, anguleux ; la gouttelette d'émail blanc, posée timidement, n'ose point glisser jusqu'à sa voisine et s'arrête, circonscrite par

des demi-teintes de transparence grise trop accusées; les chairs sont bleutées et les draperies sont sans vigueur. Par-dessus tout, et j'y insiste parce que c'est surtout de ce défaut que, seul parmi les émailleurs contemporains, M. Popelin s'est absolument dépouillé, l'ensemble est « porcelainé ». Au contraire ses émaux actuels sont essentiellement « vitreux » comme l'ont été ceux des grandes époques. Ils ne semblent pas seulement peints sur la surface de l'excipient, comme ceux de M. Lepec, par exemple; ils font corps entre eux, après avoir subi les rudes épreuves du grand feu, et sont parfaitement glacés.

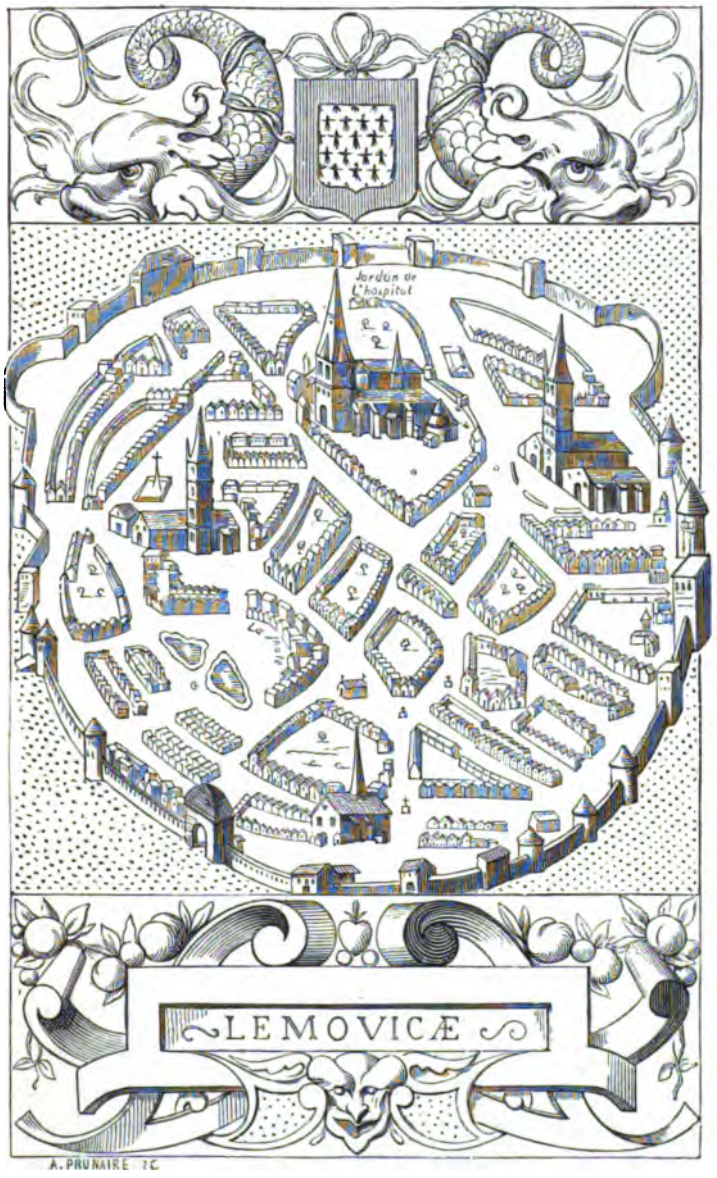
Les progrès de M. Popelin furent rapides. Il envoya au Salon de 1864 un *Pic de la Mirandole*, et un *Jules César* équestre. Cette dernière plaque, pour laquelle il avait résolûment abordé l'emploi des paillons et des colorations translucides, fut peu comprise. Le public et la critique étaient habitués à voir — lorsqu'ils les regardaient — des émaux peints au pointillé par les artistes de Sèvres, et reproduisant ou imitant ces frises de la Renaissance à figures blanches ou légèrement teintées sur un fond noir.

L'impulsion était donnée cependant, et le jury de 1865 reconnut par une médaille les mérites de son médaillon, avec attributs, de *Napoléon III* et de la *Renaissance des lettres*[1]. M. Mantz, dans la *Gazette*, a décrit ce grand monument qui juxtapose le profil des savants, des philosophes et des poëtes dont les œuvres décidèrent une nouvelle évolution des sociétés européennes[2]. Les progrès de M. Popelin en tant que praticien y sont très-sensibles : des rouges, des verts, des violets chauds et riches; des rehauts d'or vifs et nets; un dessin mieux équilibré et un effet plus large.

Ce n'est cependant que par ses derniers envois que je le juge en possession de toutes ses ressources de dessinateur, de peintre et d'émailleur: en 1866, *Dante Alighieri* et *Veritas Victrix*, dont la figure principale a paru en eau-forte dans la *Gazette*; en 1867, la *France*, et un *Portrait équestre de Henry de Mortemart*, d'après une peinture ancienne. Si mes

1. Ce grand ensemble, la *Renaissance des lettres*, a figuré à l'Exposition universelle, mais n'a point fixé l'attention d'un jury dont les décisions, soumises à tant d'influences où l'art pur n'avait que faire, ont été en partie infirmées.

2. Je crois que M. Popelin a bien fait de renoncer aux encadrements compliqués dans les compartiments desquels il plaçait ses émaux. Ces colonnettes de marbre à chapitaux en métal, ces plaques d'ivoire gravées de noir, ces reliefs et ces ombres portées multipliées, nuisaient à l'unité de l'aspect général. Depuis ce temps, M. Popelin a travaillé pour l'industrie, et il y a senti sans doute plus strictement l'autorité des lois générales de la décoration. Il achève en ce moment pour la maison Barbedienne des plaques de grande dimension pour les montants d'une cheminée monumentale.



ANCIEN PLAN DE LA VILLE DE LIMOGES.

souvenirs et mes notes n'étaient point fidèles, j'ai, sous les yeux, pour me confirmer une petite plaque qui figurera certainement quelque jour dans un musée et sera admirée comme un chef-d'œuvre d'éclat et de grâce : un *petit Génie,* brandissant un flambeau et agitant une banderole qui se déroule, écrase sans colère et sans effort un serpent qui le veut mordre : le fond est violet, comme un grain de raisin à l'automne; le terrain et la chevelure bouclée sont d'or, avec les détails finement tracés à la pointe; les ailes passent du pourpre au rose de la nacre et au jaune du vermeil usé comme sur les élytres d'un scarabée; les écailles de la cuirasse et celles du serpent sont marquées en vert et en bleu translucides; les chairs sont fermes, d'un ton qui n'imite point celui de la nature, mais qui n'a plus rien de ces glacis vineux qu'on a pu jadis reprocher avec justice aux émaux de M. Popelin. C'est certainement, pour la largeur et la caresse du résultat, ce que nous avons vu de plus parfait en émail, sans même en excepter les travaux de M. Gobert, de Sèvres, qui est en ce genre un artiste de premier ordre, et ceux de M. de Courcy.

Cette plaque orne un exemplaire de l'*Émail des peintres*. Elle en résume éloquemment les enseignements. Elle nous prouve que pour faire un artiste complet il faut que la main travaille autant que le cerveau, « autrement, comme le dit dans l'*Art de terre* dame Practique à dame Théorique, autrement tu aurais trop bon marché de la science et peut-être que ce seroit la cause de te la faire mépriser. » Mot profond sous son apparente ironie, formule du bon sens le plus large, qui renferme la consolation de toutes les épreuves et le secret de toutes les réussites de la vie de l'artiste !

L'*Émail des peintres* est écrit en style familier. Même, l'auteur s'est cru le droit de tutoyer son lecteur qui devient ainsi un peu plus son élève. Cette familiarité a un inconvénient, c'est de vieillir, aux yeux de l'imagination, celui qui tient la plume : on croirait volontiers que c'est un maître à longue barbe blanche, qui, enveloppé dans une vaste houppelande fourrée, assis dans un atelier envahi par les crocodiles, les in-folio et les cornues, note en branlant la tête les souvenirs d'une longue carrière. Tout au contraire, notre auteur est mince, blond, élégant et très au courant des bruits de la ville et de la cour.

M. Popelin a dessiné lui-même les bois de son livre : ils élucident ce que la plume se déclare impuissante à décrire assez nettement, le four, les instruments, etc. Le livre est en soi d'une perfection typographique exquise : il a été tiré à si petit nombre, par les presses de Jules Claye,

qu'il est aujourd'hui épuisé. Une Introduction indique tout d'abord le but proposé qui est « de mettre aux mains des hommes de bonne volonté les moyens pratiques de faire des émaux et de leur indiquer la voie véritable où doit se maintenir cet art national. » Le premier chapitre a pour titre « de l'Émail et de ses origines. » L'émail de Limoges y a la plus grosse part. Puis se succèdent les chapitres traitant de la composition des Émaux anciens et des émaux modernes, des Fours et de leur construction, de l'Émaillage des plaques, des Paillons, des Couleurs vitrifiables, puis des Ors qui les rehaussent et des Inscriptions qui en rompent la monotonie[1]. Un appendice reproduit le *Commentaire* de Blaise de Vigenère à propos des *Tableaux* de Philostrate. Une table analytique permet enfin de retrouver à sa place propre chacun des noms propres ou des termes spéciaux cités dans le corps de l'ouvrage.

C'est un poëte qui vous accueille sur le seuil de ce volume, comme cela était d'usage dans les livres de la Renaissance. M. Théophile Gautier, auquel rien n'échappe de ce qui est contemporain, a écrit tout exprès ce sonnet d'un ton noblement mélancolique :

Le temps efface l'Art avec un doigt trop prompt,
Et l'éternité manque à la forme divine,
Le Vinci sous son crêpe à peine se devine,
Et de Monna Lisa l'ombre envahit le front.

Ce que nos yeux ont vu, bien peu d'yeux le verront.
On cherche au Vatican Raphaël en ruine,
Michel-Ange s'éteint aux murs de la Sixtine;
Comme Apelle et Zeuxis ils s'évanouiront.

Mais toi, mon Claudius, tu fixes ta pensée;
Tel que l'ambre une fleur, l'immarcescible émail
Contre les ans vaincus abrite ton travail.

Des reflets de l'Iris ton œuvre est nuancée,
L'ardente transparence y luit sous le paillon,
Et chez toi l'Idéal a toujours son rayon.

1. Chacun des paragraphes de ce chapitre des Inscriptions commence par une des capitales du livre de Geoffroy Thory, *le Champ fleury auquel est contenu l'art et science de la vraye proportion des lettres attiques et vulgairement lettres romaines, proportionnées selon le corps et visage humain.* C'est un alphabet complet de capitales d'un goût parfait. Notons, puisque nous sommes à ce chapitre des inscriptions, que M. Popelin use un peu trop largement des caractères grecs et des légendes en latin. Il a l'esprit trop français pour avoir à redouter de se moderniser. Un sonnet de lui, publié dans l'*Artiste* du 1er avril dernier, en réponse à celui de M. Heredia, que nous citons plus loin, indique une connaissance parfaite de la poésie. Il faut laisser ces sauces antiques aux écoles épuisées et parler la langue de son temps.

En effet l'Émail, « l'immarcescible émail, » est la forme supérieure et définitive de la céramique. Il en résume toutes les difficultés et toutes les beautés. Il est insuffisant et froid lorsque l'artiste n'est pas en possession complète de la science du dessin et du modelé. Mais c'est un attachant spectacle que de voir les plans lumineux naître, s'accuser, saillir et vivre sous cette pluie mesurée de gouttelettes d'émail blanc délayé dans l'huile d'aspic tombant sur la plaque déjà revêtue d'émail noir, et prestement étalées par une pointe d'acier aiguë. Les cuissons successives subies par la plaque dans l'âme du fourneau chauffé à blanc sont autant d'embûches redoutables. Tout conspire contre l'émailleur dans cette liquéfaction progressive des divers tons : le métal qui parfois résiste à quinze ou dix-huit cuissons et cède à la vingtième, le feu dont les caprices sont cruels et impossibles à prévoir!

Mais que le résultat est précieux et rare! Nulle composition manipulée par la main humaine n'ajoute aux flancs du coffret, aux tiroirs du cabinet, aux vantaux de la bibliothèque, aux plats de la reliure, des tons plus profonds et plus ardents, des reflets plus moelleux et plus sobres. Si vous regardez de face le fond bleu qui circonscrit la tête de ce héros, pâle elle-même de la tiède pâleur du jour de l'histoire, il vous semblera que, penché sur le bord d'une barque, vous regardez le fond d'un lac. Ces paillons, au contraire, qui brillent sur la poitrine de cette déesse et sur les lauriers de cette muse jettent de rapides éclairs comme le dos des cyprins et le flanc des ablettes nageant dans un verre de Venise...

Les poëtes, ces divins critiques, ne s'y sont pas trompés. A des amitiés ou des familiarités de haute lignée telles que celles de Listz et de Renan, de Paul de Saint-Victor et de Sainte-Beuve, Claudius Popelin joint celle des poëtes. Nous avons transcrit déjà le sonnet de Gautier. Nous sommes si heureux d'avoir une occasion d'entr'ouvrir à la Poésie la porte de la *Gazette des Beaux-Arts*, que nous allons donner aussi un sonnet qu'envoyait hier à M. Claudius Popelin un poëte, M. Jose Maria de Heredia, bien français, comme on va voir, malgré la forme étrangère de son nom. L'applaudissement du savant éclaire dans sa marche le chercheur, celui du critique le confirme, celui du public le charme, mais celui du poëte l'exalte et le pousse à gravir les sommets les plus hauts. L'exagération même de l'enthousiasme du poëte est pour l'artiste comme le son du clairon qui déchire l'oreille du soldat en le précipitant à la gloire.

Dans le cadre de plomb des fragiles verrières
Les maîtres d'autrefois ont peint de hauts barons,
Et fait agenouiller des bourgeois en prières
Entre leurs doigts pieux tournant leurs chaperons.

D'autres sur le vélin jauni des bréviaires
Enluminaient des saints parmi de beaux fleurons,
Ou faisaient rutiler en traits souples et prompts
Les arabesques d'or au ventre des aiguières.

Aujourd'hui Claudius, leur fils et leur rival,
A fixé son génie au solide métal
Et fait revivre en lui ces ouvriers sublimes.

C'est pourquoi j'ai voulu sous l'émail de mes rimes
Faire autour de son front glorieux rayonner
Pour les âges futurs l'héroïque laurier.

Ces beaux vers marquent l'intérêt général qui s'attache dans le public aux œuvres de M. Claudius Popelin. A notre point de vue plus spécial, nous ne pensons pas avoir à insister plus longtemps sur l'opportunité de ce livre, l'*Émail des peintres*. Notre projet, en commençant ces lignes, n'était point d'en exposer les préceptes pratiques, mais seulement d'en indiquer les tendances et d'en souligner la valeur. Dans une conférence faite à la bibliothèque de l'Union centrale, M. Popelin a récemment expliqué sa méthode devant un auditoire nombreux, composé en grande partie d'artistes de l'industrie parisienne. La sympathie témoignée tout d'abord au professeur improvisé montrait bien que plus d'un des auditeurs venait payer la dette des enseignements puisés dans la lecture et l'étude du livre.

PHILIPPE BURTY.

DICTIONNAIRE

DE

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Les deux premiers volumes du *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts* viennent de paraître à la librairie de MM. Firmin Didot.

Voilà plus d'un quart de siècle que la cinquième classe de l'Institut de France a formé le projet d'une vaste publication, qui, sous le titre modeste de *Dictionnaire*, est une véritable *Encyclopédie*. Faisant appel aux lumières de chacun de ses membres, l'illustre compagnie a voulu résumer, dans toutes les branches de l'art, tout ce que la science actuelle comporte d'enseignements utiles. Or un pareil travail confine pour ainsi dire à l'infini, et il est presque impossible d'en déterminer les limites. Aussi l'Académie a-t-elle été longtemps indécise sur le plan qu'elle devrait adopter. Pendant de longues années, des trésors d'érudition s'amassèrent sur les différentes parties de l'œuvre, sans qu'on pût s'entendre sur les dimensions de l'ensemble. Quatremère de Quincy, En. Quirinus Visconti, Le Sueur, Huyot, Berton, Girodet, Méhul, Raoul-Rochette, s'empressèrent tour à tour d'apporter à cette entreprise les ressources de leur vaste savoir. Les matériaux s'accumulaient, l'ordre ne venait pas... Il est enfin venu.

Le projet primitif avait été de joindre à tous les mots qui composent la langue des arts tous les noms qui ont été pour l'art des sources d'inspiration, et d'épuiser, au grand bénéfice des artistes, les détails biographiques relatifs à ces noms. Ainsi comprise, l'œuvre devenait immense, et l'édifice, vu ses dimensions colossales, menaçait d'être interminable. L'Académie a donc fait sagement d'en restreindre les proportions. Elle a sacrifié résolûment les noms d'artistes, et n'a admis, outre les mots relatifs à l'enseignement, à la pratique, à la théorie, à la désignation, à la philosophie, à l'histoire, aux coutumes et aux cérémonies des beaux-arts, que les noms de dieux et de héros qui ont servi de types à l'art classique, ainsi que les noms de villes qui, par leurs monuments, ont exercé une notable influence sur la culture des arts. Mais pourquoi, dès que vous admettez les noms qui dominent les arts dans le monde mythologique, ne pas adopter également ceux qui leur servent de guide dans le monde biblique et dans le monde chrétien? Pourquoi sacrifier ainsi ce qui vit et ce dont nous vivons à ce qui n'est plus qu'une lettre morte et qu'un enseignement purement académique? Pourquoi, par exemple, à la lettre A, donner les noms d'*Ampélus* et de la chèvre *Amalthée*, et omettre celui d'*Adam?* Sans doute il est bon de connaître les

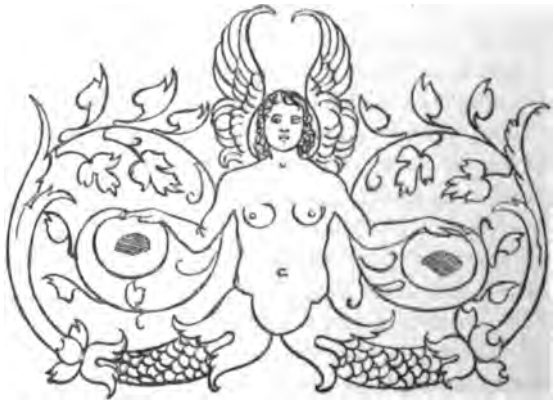
marbres grecs représentant le jeune compagnon de Bacchus, de même que les bas-reliefs dont la nourrice du maître des dieux a fourni le motif; mais il importe plus encore de ne point oublier que, depuis les premiers sarcophages chrétiens jusqu'aux sculptures de Nicolas et de Jean de Pise, et depuis les peintures anonymes des catacombes jusqu'aux fresques de Michel-Ange et de Raphaël, c'est-à-dire pendant treize à quatorze siècles, notre premier père n'a cessé d'être un des sujets constants dont les arts ont vécu. Au point de vue de l'importance esthétique, ces derniers monuments nous semblent pourtant mériter tout autant d'attention que les œuvres les plus importantes de l'antiquité classique. Après avoir longuement énuméré tous les dieux de la Fable, ne nommera-t-on pas les souverains inspirateurs de nos arts? Verrons-nous, à la lettre J, *Jupiter* et pas *Jésus?* La lettre M parlera-t-elle de *Minerve,* sans dire un mot de *Marie?*... Pourquoi aussi, dans les noms de villes, *Athos* et point *Assise?* Assurément les couvents de la Montagne-Sainte ont exercé sur l'art du moyen âge une remarquable influence; mais Assise n'est-elle pas comme le berceau de la Renaissance? La triple basilique de Saint-François n'est-elle pas, dans l'histoire de l'art, un monument unique? N'est-ce pas du tombeau du *Patriarche des pauvres* que sont sorties ces générations vaillantes, qui, de Guido, de Giunta, de Cimabue et de Giotto, jusqu'aux contemporains de Raphaël, ont élevé l'art italien à des hauteurs mystiques qu'aucun degré de civilisation ne nous rendra jamais?... Pourquoi encore, quand on trouve le mot *Beauté,* chercher en vain le mot *Beau,* qui cependant domine tout ce qui, de près ou de loin, touche aux arts?... Heureusement, le cadre dans lequel l'Académie a renfermé son travail n'est point inflexible; il pourra, en fin de compte, s'élargir à l'aide de suppléments, et nous espérons qu'alors les lacunes que nous nous permettons de signaler seront comblées.

Rien d'ailleurs ne saurait honorer davantage une institution si haut placée dans l'estime de la France et du monde, que le sacrifice qu'elle fait en ce moment de son omnipotence, en livrant à la libre appréciation du public le fruit de ses travaux. C'est la meilleure réponse qu'une Académie puisse faire à ses détracteurs : je travaille, donc je vis. L'Institut, quoi qu'on fasse, est une de nos gloires nationales. Au milieu du naufrage des institutions libérales, il est resté debout, intact, se perpétuant d'âge en âge par la seule autorité des suffrages compétents. Or chacune des classes qui le composent fait acte de grande sagesse quand, par des publications du genre de celle qui nous occupe, elle en appelle à l'opinion publique, arbitre en dernier ressort des bonnes et des mauvaises causes, capricieuse, je le veux bien, peu sûre, mobile, qu'il ne faut pas flatter, devant laquelle on ne doit jamais céder quand on a pour soi la raison, mais qu'il faut consulter au besoin, dont on doit s'occuper sans cesse, souvent pour s'en faire écouter, quelquefois aussi pour savoir l'entendre.

L'Académie des Beaux-Arts pouvait seule entreprendre une tâche aussi lourde que le dictionnaire dont elle nous donne aujourd'hui les deux premières lettres. Elle a pour elle le privilége d'une longue tradition, et l'autorité toujours vivante des hommes qui, dans toutes les directions, ont le mieux mérité des arts de leur temps. Quand une telle société met en commun ses lumières, comment n'en sortirait-il pas quelque chose de grandement profitable pour tous? Sans doute il n'y aura pas dans un tel travail cette unité de conception qu'un savant, livré à ses seules pensées, pourrait apporter dans son œuvre; mais il n'y aura pas non plus de ces erreurs qu'une seule intelligence, abandonnée à elle-même, laisserait probablement passer. Comme il est question ici d'un ouvrage essentiellement didactique, la première chose à requérir est une entière

sécurité de jugement. C'est ce que présente au plus haut point le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*. On sent, en parcourant ce livre, qu'on est à une école pratique, sûre de ses doctrines, forte des enseignements qu'elle transmet, où tout est mûri, gravement réfléchi, sagement ordonné, où il n'y a rien d'improvisé, rien qui soit donné au hasard, où les faits, habilement groupés, reposent sur d'irrécusables principes. Devant une pareille œuvre, on ne saurait être ébloui, mais on est rempli de confiance. Et quand on en connaît le mécanisme, on comprend qu'il en doive être ainsi. Chaque article, en effet, part d'une initiative individuelle, est le résultat d'un travail particulier; souvent cette initiative s'efface sans disparaître, parce que le travail est ensuite discuté, quelquefois révisé, approuvé enfin par la compagnie tout entière, qui accepte ainsi la solidarité des idées qui y sont émises. Aussi ne faut-il pas chercher dans ce dictionnaire l'entraînement et la vivacité du sentiment personnel, mais la science exacte et la saine autorité du bon sens. Il y a cependant maints passages où l'on sent l'influence de tel ou tel artiste, parlant au nom de telle ou telle section. Quand MM. Baltard, Couder, Gatteaux, Guillaume, Reber, prennent la plume pour formuler les doctrines qui ont inspiré les travaux de toute leur vie, il est impossible de ne pas les reconnaître et de ne pas les nommer. Sans doute leur pensée devient celle aussi de tous leurs éminents confrères, mais elle n'en garde pas moins, sous une forme impersonnelle, quelque chose d'intime et de persuasif, que l'on écoute comme la parole même de l'homme..... Une pareille œuvre se recommande donc d'elle-même aux plus sérieuses méditations. Chacun la voudra connaître et se l'approprier. Le soin apporté à l'exécution typographique et les planches soigneusement gravées qui l'accompagnent complètent et rendent plus précieuse encore cette importante publication.

A. GRUYER.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1868 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Études sur l'histoire de l'Art, par M. Vitet, de l'Académie française. 1re série. Antiquité. Grèce, Rome, Bas-Empire. 2e édit. Paris, Michel Lévy, 1868; in-18 de 436 pages. Prix : 3 fr.

Bibliothèque contemporaine.

Métaphysique de l'art, par Antoine Mollière. Nouvelle édition. Lyon, Scheuring, 1868; in-8 de XXII et 466 pages.

Léon Palustre de Montifaut. De Paris à Sybaris. Études artistiques et littéraires sur Rome et l'Italie méridionale. 1866-1867. Paris, A. Lemerre, 1868; in-8 de XXIII et 438 pages, plus un feuillet d'errata. Prix : 7 fr. 50 c.

Il a été tiré 100 exemplaires sur papier de Hollande et 10 sur papier de Chine.

L'Art gothique au XIXe siècle, par A. Reichensperger, traduit de l'allemand par Camille Nothomb, précédé d'une Préface par P. de Hautteville. Bruxelles, V. Devaux; Paris, Dillet, 1868; in-12 de XXXV et 296 pages.

Bibliothèque germanique.

L'Art et les Artistes en France, par Laurent Pichat. 3e édition. Paris, Pagnerre, 1868; in-32 de 188 pages. Prix : 60 c.

Bibliothèque utile.

Annales de la peinture. Discours et fragments par Étienne Parrocel, membre de l'Académie de Marseille. 2e édit. Marseille, l'auteur, 1867; in-8 de XXIV et 364 pages. Prix : 5 fr.

Le Beau dans l'Utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, suivie des Rapports du jury de l'Exposition de 1865. Paris, place Royale, 15, 1867; in-8 de 507 pages.

La Maison de Notre-Dame-des-Arts, institution sociale et école professionnelle supérieure pour l'enseignement artistique des femmes, par A. de Malarce. Paris, P. Dupont, 1867; in-8 de 48 pages.

Annuaire de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 1867. 23e année. Paris, rue de Bondy, 68; 1867, in-8 de 119 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 23 mai 1866, par M. Eugène Guillaume, statuaire, membre de l'Institut. Paris, 1867; in-8 de 80 pages.

1. Voir les volumes précédents de la *Gazette des Beaux-Arts*.

De l'enseignement du dessin dans les colléges et dans les établissements d'instruction, par Maurice Blanchard, artiste peintre. Mézières, C.-H. Blanchard, 1867; in-8 de 39 pages.

Principes de dessin d'imitation à l'usage des établissements d'instruction publique, par A. Le Béalle, ex-maître des travaux graphiques au collége Rollin et à Sainte-Barbe. Paris, J. Delalain, 1867; in-8 de 84 pages. Prix : 3 fr.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire... avec plus de deux cents modèles d'applications empruntés aux arts et à l'industrie, par A. Le Béalle. Cours supérieur. 2e partie. Architecture. Perspective. Paris. Delalain, 1867; in-4 de 8 pages, avec 16 planches. Prix : 2 fr.

Dessin linéaire. 2e cahier. Principes de lavis, par A.-J. Cresson, professeur au lycée de Rennes. Rennes, Oberthur et fils, 1867; in-4 de 31 pages, avec 4 planches.

Perspectomètre-Gélibert : le Dessin en vingt leçons. Orthographie linéaire universelle, ou Lois naturelles et fondamentales de l'enseignement du dessin mis à la portée de tous, par Paul Gélibert, peintre. Paris, 1868; gr. in-4 de 68 pages.

Leçons nouvelles de perspective, par A. Chevillard, professeur à l'École des beaux-arts. Paris, Gauthier-Villars, 1868; in-8 de XVI et 228 pages, avec un atlas in-4 de 32 planches. Prix : 12 fr.

Traité théorique et pratique de l'art de bâtir, de Jean Rondelet, architecte, membre de l'Institut. Supplément, par G.-Abel Blouet, architecte. Tomes I et II. Paris, Didot, 1868; in-4 de XL et 485 pages.

Jean Rondelet, né à Lyon le 4 juin 1734, mort à Paris le 27 septembre 1829, a publié en 1802 son *Traité de l'art de bâtir*; la première édition du *Supplément* de M. A. Blouet est de 1847.

L'Architecture et la Construction pratiques mises à la portée des gens du monde, des élèves et de tous ceux qui veulent bâtir, par Daniel Ramée, architecte. Paris, F. Didot, 1868; gr. in-18 de XI et 664 pages, avec 447 figures sur bois. Prix : 6 fr.

Manuels-Roret. Nouveau manuel complet de la sculpture sur bois, contenant la description des outils les plus usités et des bois les plus convenables, ainsi que des notions pratiques de sculpture; suivi de l'Art de découper et de denteler les bois, et des procédés mécaniques au moyen desquels on exécute la sculpture par com pression, la gravure par le feu, l'estampage, le simili-bois, etc., par M. S. Lacombe. Paris, Roret, 1868; in-18 de 144 pages, avec figures. Prix : 1 fr. 50 c.

Encyclopédie Roret.

Le Paysage au fusain, conseils aux amateurs sur le dessin d'après nature et l'emploi du fusain, suivis d'explications et de préceptes sur le dessin lithographique, par J.-L. Tirpenne, peintre et lithographe. Paris, Ve de Saint-Martin et frères, 1868; in-8 de 32 pages. Prix : 1 fr.

The instructive Picture Book, or Lessons from the Vegetable World, by E. M. Yonge. 2d edition, carefully revised. Edinburgh, Edmonston and D., 1867; in-fol.

III. — ARCHITECTURE.

Dictionnaire général des termes d'architecture en français, allemand, anglais et italien, par Daniel Ramée, architecte. Paris, Reinwald, 1868; in-8 de 502 pages.

Le Vignole de poche, mémorial des artistes, des propriétaires et des ouvriers. Texte et dessins par Thierry, architecte-graveur, gravures sur acier par Hibon. 6e édition, contenant les principaux monuments de Rome et d'Athènes. Paris, Audot, 1867; in-16 de 173 pages, avec 54 planches.

Étude analytique sur l'architecture religieuse de Provence au moyen âge, par M. l'abbé Pougnet. Aix, Remondet-Aubin, 1868; in-8 de 20 pages.

Extrait du *Compte rendu du Congrès scientifique de France*, tenu à Aix-en-Provence, en décembre 1866.

Les plus excellents Bâtiments de France, par J. Androuet Du Cerceau, sous la direction de G. Destailleurs, architecte du gouvernement, gravés en fac-simile par M. F. Dujarric, architecte, augmentés de planches inédites de Du Cerceau. T. I. Paris, A. Lévy, 1868; in-fol. de 73 pl., avec texte. Prix : 100 fr.

L'Art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, motifs de décoration intérieure et extérieure dessinés d'après des modèles exécutés et inédits des principales époques de la Renaissance, comprenant : lambris, plafonds, voûtes, cheminées, portes, etc., par Eugène Rouyer, architecte. Texte par Alfred Darcel, attaché à la conservation des Musées impériaux. T. I. Paris, J. Baudry, 1867; in-4 de 112 pages, avec 100 planches.

L'Art des jardins, histoire, théorie, pratique de la composition des jardins, parcs, squares, par le baron Ernouf. Augmenté des plus jolis squares de la ville de Paris, à l'usage des amateurs jardiniers-paysagistes. Paris, Rothschild, 1868; 2 vol. in-18, avec plus de 150 gravures sur bois. Prix : 5 fr.

Bibliothèque scientifique, horticole, agricole, forestière et populaire.

Les Promenades de Paris, Bois de Boulogne et de Vincennes, Parcs, Squares, Boulevards, par A. Alphand, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Ouvrage illustré de chromolithographies et de gravures sur acier et sur bois, dessins par E. Hochereau, architecte. Paris, Rothschild, 1868; in-fol. de 12 pages, avec une planche.

1re livraison.

IV. — SCULPTURE.

Les Tombeaux de Richelieu à la Sorbonne, par un membre de la Société d'archéologie de Seine-et-Marne. Paris, Thorin, 1867; in-8 de 38 pages.

Notice historique sur le monument érigé par la ville de Paris aux sources de la Seine, en 1867, par M. Larribe, ancien chef de division à la préfecture de la Seine. Paris. Jouaust, 1868; in-8 de 104 pages, avec 4 pl.

Voir la *Chronique des Arts*, 1868, n° 16, p. 63.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Raphaël Sanzio und die Madonna im Grunen, von Wymetal. Wien, 1867; gr. in-8.

L'Art flamand : genre, paysage, histoire. Illustrations de Gallait, Leys, Wiertz, Simonis, Pauwell, Madou, Stevens, Dillens, Verboeckhoven, Roffiaen. Texte par Charles Potvin. Paris, librairie internationale, 1868; in-8 de XXXI et 296 pages, avec 11 gravures. Prix : 10 fr.

Merveilles de l'art flamand, par Arsène Houssaye, inspecteur général des Beaux-Arts. 1re et 2e séries. Paris, Plon, 1868; in-4 de 40 pages, avec 20 gravures d'après Teniers, Ruysdael, Berghem, Wouwermans, etc.

Notice sur le Marat de Louis David, suivie de la Liste de ses tableaux dressée par lui-même, par L.-J. David. Paris, Jouaust, 1868; in-32 de 43 pages.

Peintures murales exécutées dans la chapelle de la maison-mère des Sœurs de Saint-Joseph. Compte rendu par M. l'abbé de Saint-Pulgent, de la maison des Chartreux. Lyon, Vingtrinier, 1867; in-8 de 16 pages.

Rapport à M le directeur de la Société française d'archéologie sur les peintures d'Auvillars, par M. C. Vasseur. Caen, Le Blanc-Hardel, 1867; in-8 de 14 pages, avec fig.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Fac-similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts, by J.-O. Westwood. London, Quaritch, 1868; in-fol. Prix : 21 livres.

Chefs-d'œuvre de l'art antique. Architecture, peinture, statues, bas-reliefs, bronzes, mosaïques, vases, médailles, etc., tirés principalement du Musée royal de Naples, dessinés et gravés par les principaux artistes italiens. 1re série : Monuments de la vie privée des anciens. Texte par M. Robiou, professeur de l'Université. T. I et II, 2e Série : Monuments de la peinture et de la sculpture. Texte par M. F. Lenormant, sous-bibliothécaire de l'Institut. T. I, II et III. Paris, A. Lévy, 1868; 5 vol. in-4.

Guide populaire dans les Musées du Louvre, par Pierre Marcy, Paris, librairie du *Petit Journal*, 1868; in-18 de 184 pag. Prix : 1 fr.

Musée de la Renaissance. Série F. Notice de la verrerie et des vitraux, par A. Sauzay, conservateur-adjoint du Musée des Souverains. Paris, 1867; in-12 de 148 pages. Prix : 1 fr.

Musée Napoléon III. Choix de monuments antiques pour servir à l'histoire de l'Art en Orient et en Occident. Texte explicatif par Adrien de Longpérier, membre de l'Institut. Paris, Morgand, 1868; in-4 de 10 pages, avec 4 planches. Prix : 4 fr.

Livraisons 1, 2, 3; on en annonce 140 environ.

Catalogue des collections du Cabinet d'armes de Sa Majesté l'Empereur, par O. Penguilly L'Haridon, conservateur du Musée d'artillerie. Paris, impr. impér., 1867; in-12 de 178 pages.

Collection de Son A. I. Mgr le prince Napoléon. Sculptures. Paris, 1867; in-8 de 30 pages.

Le Musée de Colmar. Notice sur les peintures de Martin Schöngauer et de divers artistes des anciennes écoles allemandes, par Ch. Goutzwiller. Colmar, Desker, 1868; in-8 de 82 pages, avec un portrait.

Extrait de la *Revue d'Alsace*.

Description des objets de l'âge de la pierre polie, contenus dans le Musée archéologique de la Société polymathique du Morbihan, par L. Davy de Cussé, conservateur du Musée, L. Galles, conservateur-adjoint, et G. d'Ault-Dumesnil, membre de la Société. Vannes, Galles, 1867; in-8 de 32 pages, avec 2 planches. Prix : 1 fr.

Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, avec une Préface par W. Bürger. Paris, librairie internationale, 1868; in-18 de XLIV et 568 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 15 mars 1868, p. 44.

Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1867, par Louis Auvray, statuaire. Paris, Ve J. Renouard, 1867; in-8 de 136 pages.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, fondée en 1836. 32e exposition. 1868. Lyon, Perrin, 1868; in-32 de VII et 145 pages. Prix : 50 c.

Catalogue général publié par la Commission impériale de l'Exposition universelle de 1867, à Paris. Histoire du travail et monuments historiques. 2e partie. Paris, Dentu, 1867; in-18 de 250 pages. Prix : 1 fr.

La 1re partie a été annoncée dans la *Gazette*, t. XXIII, p. 579.

Catalogue officiel des exposants récompensés par le Jury international. Exposition universelle de 1867, à Paris. 2e édition, revue et corrigée. Paris, Dentu, 1867; in-8 de 704 pages. Prix : 2 fr.

Les Beaux-Arts et les Industries qui s'y rattachent commencent le volume.

Rapport sur l'Exposition de 1867, présenté à la Commission municipale des Beaux-Arts de la ville de Nîmes, par M. Ernest Roussel, secrétaire de la Commission. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1868; in-8 de 45 pages.

L'Histoire du travail à l'Exposition universelle, par Ferdinand de Lasteyrie, membre de l'Institut. Paris, Didron, 1868; in-8 de 59 pages.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes* des 1er septembre et 1er octobre 1867.

L'Archéologie française à l'Exposition universelle de 1867. Rapport lu à la Société des antiquaires de l'Ouest, par M. de Longuemar. Poitiers, Dupré, 1868; in-8 de 20 pages.

Exposition universelle de 1867, a Paris. Commission de l'Histoire du travail. Rapport de M. E. Du Sommerard, commissaire délégué. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 112 pages.

—— Application de l'art à l'industrie, par M. Ed. Taigny, membre du jury, groupe II, classe 8. Paris, Dupont, 1868; in-8 de 31 pages.

—— Orfévrerie, par M. Paul Christofle. Paris, Dupont, 1868; in-8 de 15 pages.

—— Joaillerie, par MM. Fossin et Baugrand. Paris, Dupont, 1868; in-8 de 30 pages.

—— Galvanoplastie, par M. de Jacobi, membre de l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 33 pages.

—— Meubles de luxe, par MM. Diéterle et Pollen. Paris, Dupont, 1868; in-8 de 20 pag.

—— Ouvrages de tapissier et de décorateur, par MM. Jules Diéterle et Digby Wyatt. Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 20 pages.

—— Produits de l'imprimerie et de la librairie, par M. Paul Boiteau, membre du jury, groupe II, classe 6. Paris, P. Dupont, 1868, in-8 de 64 pages.

Exposition universelle de 1867, a Paris. Faïences fines, Faïences décoratives, Porcelaines tendres, par M. Aimé Girard, 1868; Paris, P. Dupont, 1868; in-8 de 56 pages.

—— Épreuves et appareils de photographie, par M. A. Davanne. Paris, Dupont, 1868; in-8 de 46 pages.

Rapport du Jury international.

Le arti del disegno in Italia e l'Esposizione universale del 1867, per Carlo Belgiojoso. Milano, 1867; in-8. Prezzo : L. 80.

Souvenirs de l'Exposition universelle de 1867, par le baron Jules de Verneilh. Périgueux, Dupont, 1867; in-8 de 49 pages.

VI. — GRAVURE.

Les Tableaux du musée de Naples gravés au trait par les meilleurs artistes italiens. Texte par François Lenormant, sous-bibliothécaire de l'Institut. Paris, A. Lévy, 1868; in-4 de VII et 109 pages.

Voy. ci-dessus : Chefs-d'œuvre de l'Art antique.

Histoire métallique et histoire de la gravure d'Anvers...

Voir, plus loin, à la Numismatique.

Chefs-d'œuvre de Jacob Ruysdael. Notice et eaux-fortes par Bronislas Zaleski, avec le Catalogue détaillé des peintures et estampes du maître. Paris, librairie du Luxembourg, S. D. (1867); in-fol. oblong de 24 pages, avec 5 planches.

Le Château de Bentheim; le Gué, de la Galerie de Dresde; le Moulin, de la Galerie Van der Hoop; la Cascade, du Musée municipal d'Amsterdam; le Matin, aujourd'hui à Brême.

Collection Sauvageot, dessinée et gravée à l'eau-forte par Édouard Lièvre, accompagnée d'un texte historique et descriptif par A. Sauzay, conservateur-adjoint des Musées impériaux. Paris, Baudry, 1867; in-fol. de 120 pages et de 120 planches.

A paru en 30 livraisons à 6 fr.

Le Palais impérial de Saint-Cloud, le parc et la ville. Six vues dessinées d'après nature par Jaime, avec un texte historique et descriptif. Strasbourg, Ve Berger-Levrault; Versailles, Brunon, 1868; in-12 oblong de 20 pages.

La Légende d'Ulenspiegel, par Ch. de Coster. Ouvrage illustré de quatorze eaux-fortes inédites de MM. Artan, Claeys, Degroux, Dillens, Duwée, Rops, Schaefels, Schampheleer, Smits et Van Camp. Paris, Libr. internationale, 1868; gr. in-8 de 484 pages. Prix : 20 fr.

Masques et Visages, par Gavarni. Paris, libr. du *Figaro*, 1868; gr. in-8 de 352 pages.

Un vol. gr. in-18 de 248 pages a déjà paru sous

ce titre, en 1857, à la librairie de Paulin et Lechevalier. Les pages 223-245 de ce volume contiennent un Catalogue de l'Œuvre de Gaverni : Dessins, Littérature et Sciences.

Rapport sur les travaux de Henri Brevière, dessinateur et graveur, par Alfred Baudry. Rouen, H. Boisset, 1867; in-8 de 19 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 1er décembre 1867, p. 287.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales. Céramique.— Mobilier.— Tapisseries. Costumes. — Livres, etc.

Catalogue d'une collection d'antiquités grecques, romaines et égyptiennes, par M. Fröhner, conservateur-adjoint des Musées impériaux. Paris, Pillet, 1868; gr. in-8 de IV et 218 pages.

Pœstum, étude historique et archéologique, par Frédéric Hellwald, membre des Sociétés de géographie de Vienne, de Paris et de Mexico. Paris, Challamel aîné, 1867; in-8 de 27 pages. Prix : 1 fr.

Extrait des *Annales des voyages*.

Le Case ed i Monumenti di Pompei designati e descritti, opera in cui è magnificamento riprodotto quanto è finora risorto di quella vetusta città. Napoli, Fausto e Felice Niccolini, XXXVIII fascicoli in-fol. atlante. Prezzo d'ogni fasc. L. 16.

De la Fabrication de la poterie dans l'antiquité, au point de vue technique, par M. A. Millet, archéologue. Montauban, Forestié, 1867; in-8 de 22 pages.

Extrait du *Moniteur de l'Archéologue*, publié à Montauban.

Choix de vases grecs inédits de la Collection de S. A. I. le prince Napoléon, publié par W. Frœhner, conservateur-adjoint du Musée des antiquités. Paris, impr. de Claye, 1867; in-4 de 56 pages, avec 7 planches.

Le Tombeau de la chrétienne. Mausolée des derniers rois de la Mauritanie. Le *Monunumentum commune regiæ gentis* de Pomponius Mela. Histoire du monument et des recherches ou fouilles qui y ont été faites jusques et y compris celles de 1865-1866. Description raisonnée de la colonnade et du souterrain, inventaire des médailles, poteries, etc., par Adrien Berbrugger, inspecteur général des monuments historiques et des musées archéologiques de l'Algérie, etc. Alger, Bastide; Paris, Challamel aîné, 1868; in-8 de 96 pages, avec 3 planches. Prix : 2 fr. 50 c.

Monuments symboliques de l'Algérie; Souvenirs d'une exploration scientifique dans le nord de l'Afrique, par J.-R. Bourguignat. Alger, Bastide; Paris, Challamel aîné, 1868; in-4 de 30 pages, avec 3 planches. Prix : 7 fr.

Annuaire du comité d'archéologie américaine, publié, sous la direction de la commission de rédaction, par les secrétaires, 1866-1867. Paris, Ve Bouchard-Huzard, 1868; in-8 de LXXXI et 152 pages.

Des Musées archéologiques et numismatiques de France, par M. A. Lemaître, membre de la Société française d'archéologie et de numismatique. Paris, au siége de la Société, 1868; in-8 de 47 pages.

Extrait de l'*Annuaire de la Société française de Numismatique*, année 1867.

Almanach de l'archéologie française, par les membres de la Société française d'archéologie. 4e année. 1868. Caen, Leblanc-Hardel; Paris, Béchet, 1868; in-16 de 78 pages.

Une Excursion archéologique dans le Bigorre, par M. Anthyme Saint-Paul. Lettre à M. de Caumont. Caen, Leblanc-Hardel, 1867; in-8 de 50 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*.

La cité de Carcassonne a-t-elle renfermé une partie des trésors du temple de Jérusalem? Que sont devenus ses trésors? par F. Jaffus. Carcassonne, Pomiès, 1868; in-8 de 15 pages.

Archéologie gauloise. Note sur un bracelet en bronze trouvé à Caudebec-lès-Elbeuf, en 1865, par M. l'abbé Cochet, directeur du Musée de Rouen. Rouen, Cagniard, 1867; in-8 de 7 pages, avec figures.

Tiré à 100 exemplaires.
Extrait de la *Revue de Normandie*. 6e année, t. V.

Le Château de Chambord...

Voyez plus bas, à la Photographie : les Châteaux historiques des bords de la Loire.

Histoire de Chenonceau, ses artistes, ses fêtes, ses vicissitudes, d'après les archives du château et les autres sources historiques, par M. l'abbé C. Chevalier, secrétaire de la Société d'archéologie de Touraine. Lyon, Perrin, 1868; in-8 de XVI et 600 pages.

Tiré à 200 exemplaires.

Indicateur archéologique de l'arrondissement de Civrai, depuis l'époque antéhistorique jusqu'à nos jours, pour servir à la statistique monumentale du département de la Vienne, par P.-Amédée Brouillet, artiste, membre de la Société des antiquaires de l'Ouest. Précédé d'un Aperçu géologique et

agronomique par M. Brouillet père. Civrai, Ferriol, 1867; in-4 de 395 pages, avec 5 cartes monumentales cantonales et 150 planches représentant les plans, détails et vues des monuments décrits dans l'ouvrage.

Statistique monumentale de la Drôme, ou Notices archéologiques et historiques sur les principaux édifices de ce département, par M. le chanoine Jouve, membre de l'Institut des provinces de France. Valence, Céas et fils, 1868; in-8 de XII et 332 pages, avec planches.

Tableau archéologique de l'arrondissement du Havre, par classes de monuments et par époques successives, par Charles Rœssler, de la Société française d'archéologie. Le Havre, Rouen et Paris, Didron, 1867; in-8 de 115 pages, avec 4 planches.

Notice sur deux autels votifs découverts à Kœnigshoffen, par L. Merck, conservateur du Musée. Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1867; in-12 de 10 pages, avec 2 gravures.

Extrait des *Procès verbaux de la Société pour la conservation des monuments historiques*, mai 1866.

Inventaire des reliques et autres objets précieux de l'église collégiale de Saint-Pierre-de-Lille à la fin du XIVe siècle, par Brun-Lavainne. Lille, Danel. 1868; in-8 de 8 pag.

Inscription phénicienne de Marseille. Nouvelles observations historiques de la découverte et description exacte de la pierre, le tout accompagné de pièces justificatives et d'une planche lithographiée, par M. l'abbé J.-J.-L. Bargès, professeur d'hébreu à la Sorbonne. Paris, Goupy, 1868; in-4 de 63 pages, avec une planche.

Notizie storiche ed artistiche intorno al Duomo di Milano, per Filippo Fornari. Milano, 1867; in-16 di pagine 134. Prezzo : L. 1.

Lettre à la Société archéologique du Vendômois sur une tête automatique autrefois attachée à l'orgue des Augustins de Montoire, par M. de Salies (A. L.). Vendôme, Lemercier, 1867; in-8 de 22 pages, avec une planche.

Lettre à M. de Caumont sur l'arc triomphal d'Orange, par M. F. Saulcy. Caen, Le Blanc-Hardel, 1868; in-8 de 7 pages.

Histoire monumentale, pittoresque et anecdotique de la Chartreuse de Paris, suivie d'une Description nouvelle du Luxembourg et de ses jardins, par P. De Lacroix, de l'Institut historique de France. Paris, Dumoulin, 1867; in-18 de 100 pages.

Lettre à M. de Caumont sur quelques châteaux du XIe siècle des environs de Paris, par A. de Dion. Caen, Le Blanc-Hardel, 1867; in-8 de 22 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Notice sur une urne funéraire trouvée dans la commune de Saint-Jean-de-Braye, par M. l'abbé Desnoyers, vicaire général. Orléans, Jacob, 1867; in-8 de 13 pages, avec planches.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*.

Trésor de la chapelle des ducs de Savoie aux XVe et XVIe siècles. Étude historique et archéologique, par A. Fabre, président du tribunal civil de Saint-Étienne. Vienne, Savigné, 1868; in-4 de XV et 172 pages.

Lettre adressée à M. de Caumont sur une excursion archéologique en Touraine et en Poitou, par M. de Cougny. Caen, Le Blanc-Hardel, 1867; in-8 de 24 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Raccolta veneta. Collezione di documenti relativi alla storia, all' archeologia, alla numismatica. Venezia, H. F. e M. Münster, 1868; in-8 di pagine 373, con 2 tavole. Prezzo: L. 5.

Seria I, tomo I, disp., 1, 2, 3.

Exploration des châteaux du Vexin, par M. de Dion. Caen, Le Blanc-Hardel, 1867; in-8 de 39 pages, avec figures.

Prospetto delle ceramie italiche, per Francesco Ardisfone. Pesaro e Firenze, E. Loescher, 1868; in-fol. di pagine 92, con 3 tavole litografiche. Prezzo : L. 15.

Recherches sur les anciennes manufactures de porcelaine et de faïence (Alsace et Lorraine), par A. Tainturier; précédé d'une Introduction par M. Ph. Burty. Paris, A. Aubry, 1868; 1 vol. in-8, avec 55 monogrammes et gravures. Prix : 7 fr. 50 c.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 23 février un article de M. Ph. Burty sur cette publication.

Les Faïences anciennes et modernes, leurs marques et décors, par M. A.-A. Mareschal. Beauvais, Victor Pineau, 1867; gr. in-8 de 101 planches chromolithographiées et 16 p. de texte. Prix : 15 fr.

Tiré à 280 exemplaires sur papier fort des Vosges.

Céramique normande. Priorité de l'invention de la porcelaine à Rouen en 1673, par A. Millet, chef de la fabrication à la Manufacture impériale de Sèvres. Rouen, Cagniard, 1867; in-12 de 24 pages.

Les Merveilles de la céramique, ou l'Art de façonner et de décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine, depuis les temps antiques jusqu'à nos jours, par A. Jacquemart. 2e partie. Occident. Paris, Ha-

chette, 1868; in-18 de 363 pages, avec 221 vignettes sur bois par J. Jacquemart. Prix : 2 fr.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 31-39, un article de M. A. Darcel sur la 1re partie, qui a été annoncée t. XXI, p. 590, et dans la *Chronique des Arts* du 12 janvier, p. 5, un article de M. Ph. Burty.

Les Verrières de la chapelle de Saint-Barthélemy (Hôtel-Dieu), à Troyes. Troyes, Dufour-Bouquot, 1868; in-8 de 11 pages.

Papier vergé.

La Verrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par A. Sauzay, conservateur-adjoint du Musée des Souverains. Paris, Hachette, 1868; in-18 de IV et 362 pages, avec 67 vignettes par Bonafoux. Prix : 2 fr.

Les Armes et les Armures, par P. Lacombe. Paris, Hachette, 1867; in-18 de 306 pages, avec 60 vignettes par H. Catenacci. Prix : 2 fr.

Notice sur un jeu de cartes attribué aux premières années du règne de François Ier et sur un jeu de 1760, recueillis dans l'Angoumois, par Alphonse Tremeau de Rochebrune. Saint-Maxent, Reversé, 1868; in-8 de 13 pag.

Extrait de la *Revue de l'Aunis, de la Saintonge et du Poitou.*

Étude sur les filigranes des papiers employés en France aux XIVe et XVe siècles, accompagnés de 600 dessins lithographiés, par Étienne Midoux et Auguste Matton, archiviste du département de l'Aisne. Laon, Coquet et Stenger; Paris, Dumoulin, 1868; in-8 de 64 pages, avec 82 feuillets de *fac-simile* de marques de papier.

Cet ouvrage a obtenu un prix au concours de la Réunion des Sociétés savantes à la Sorbonne.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, IV, VIII et IX, des articles de Vallet (de Viriville) sur le même sujet.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie

Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie. 2e année. 1867. Paris, rue de l'Université, 58, 1868; gr. in-8 de LXIII et 558 pages, avec 19 planches.

Étude historique sur les monnaies frappées par les grands maîtres de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem, par M. Laugier, attaché au Cabinet des Médailles, membre de la Société de statistique de Marseille. Montpellier, Gras; Marseille, Roy, 1868; in-8 de 65 pages, avec 6 planches.

Notice sur les monnaies des Lingons et sur quelques monnaies des Leukes, des Séquanais et des Éduens, par M. Théodore P. de Saint-Ferjeux, membre de la Société française de numismatique. Paris, Dumoulin, Rollet et Feuardent, 1868; in-8 de 35 pages, avec 8 planches.

Carte numismatique de la péninsule armoricaine, par M. Lecoq-Kerneven. Paris, Société numismatique, 1868; in-8 de 30 pages, avec une carte.

Monnaies inédites de Provence des princes de la maison d'Anjou, par A. Carpentin (collection J. Charvet). Paris, 1868; in-8 de 15 pages.

Deuxième Étude historique sur la numismatique bretonne. Première période du monnayage autonome breton. Étude sur le monogramme monétaire de Conan II et sur l'erreur qui fait de ce monogramme un emprunt de celui d'Erbert du Mans. Deniers inédits de Conan II et de Geoffroy, comte de Rennes, avec une planche reproduisant ces deniers, par J.-M.-R. Lecoq-Kerneven. Rennes, Verdier, 1868; in-8 de 30 pages. Prix : 3 fr.

Histoire métallique et histoire de la gravure d'Anvers, appuyée par des pièces et des documents. Extrait du *Catalogue* d'une Exposition organisée par la Société royale pour l'encouragement des beaux-arts, à l'occasion du congrès archéologique international de 1866-1867. Anvers. 1867; in-8 de CCXI et 204 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1867, p. 256.

Numismatique. Un plomb des Innocents et deux jetons inédits trouvés en 1866, par Ed. Van Hende. Lille, Danel, 1868; in-8 de 8 pages, avec planches.

Essai sur les sceaux et armoiries des évêques d'Autun, par Harold de Fontenay, archiviste-paléographe, bibliothécaire de la Société éduenne. Angers et Paris, Dumoulin, 1868; in-8 de 36 pages avec figures.

Sigillographie de Tours, par Charles Robert, correspondant de l'Académie des Inscriptions. Paris, Franck, 1868; in-4 de 292 pag.

IX. — BIOGRAPHIES.

Biographie universelle des architectes célèbres, par feu Alexandre Du Bois et Charles Lucas, architectes. Introduction. Ier fascicule. Livraisons 1 et 2. Paris, rue Rochechouart, 55, 1868; in-8 de 15 pages.

Graveurs généraux et particuliers des monnaies de France. Contrôleurs généraux des effigies. Noms de quelques graveurs en médailles de la Renaissance française, par

M. Albert Barre, graveur général des monnaies. Paris, Pillet fils aîné, 1868; in-4 de 35 pages, avec portrait.

Notice sur quelques graveurs anciens du XVIIIe siècle et sur leurs ouvrages, par M. Beaupré. Nancy, Lepage, 1868; in-8 de 162 pages.

Claude Aubriet, peintre de fleurs, par Henri Menu. Châlons-sur-Marne, Leroy, 1867; in-8 de 7 pages.

Amateurs d'art et collectionneurs manceaux. Les frères Fréart de Chantelou, par Henri Chardon, avocat. Le Mans, Monnoyer, 1867; in-8 de 202 pages.

Géricault. Étude biographique et critique, avec le Catalogue raisonné de l'Œuvre du maître, par M. Charles Clément. Paris, Didier, 1868; in-8 de 430 pages. Prix : 6 fr.

Réimpression, avec additions, d'une série d'articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Voir la *Chronique des Arts* du 5 avril 1868, p. 55.

Éloge de M. Jean-Étienne-Frédéric Giniez, architecte, membre de la Société académique d'architecture de Lyon, lu à cette Société, le 7 novembre 1867, par M. T..., architecte. Lyon, Perrin, 1868; in-8 de 13 pages, avec un portrait.

Institut impérial de France. Éloge de M. Ingres, par M. Beulé, secrétaire perpétuel, prononcé dans la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts, le 14 décembre 1867. Paris, F. Didot, 1867; in-4 de 28 pages.

Cet éloge a été publié dans la *Chronique des Arts* des 22 et 29 décembre 1867.

Histoire contemporaine. Portraits et silhouettes du XIXe siècle, par Eugène de Mirecourt. Ingres. Paris, Faure, 1867; in-18 de 70 pag.

Ingres. Poëme, par M. Jules Lacroix. Montauban, Forestié, 1867; in-8 de 15 pages.

E. Fallex. Léon Lagrange. Extrait du *Correspondant* (25 mars 1868). Paris, Ch. Douniol, 1868; gr. in-8 de 32 pages.

La *Chronique des Arts*, dans son n° du 2 février 1868, p. 17-18, a publié une Notice de M. Ph. Burty sur Léon Lagrange.

La Jeunesse de Michel-Ange. Coup d'œil sur ses principaux ouvrages, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame, 1868; gr. in-12 de 191 pages.

La jeunesse de Salvator Rosa, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame. 1868; in-18 de 139 pages, avec gravures.

Bernard Palissy. Étude sur sa vie et ses travaux, par Louis Audiat. Paris, Didier, 1868; in-18 de VII et 484 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Voir la *Chronique des Arts*, du 15 mars 1848, p. 44

Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, décorateur de vaisseaux, par Léon Lagrange. Paris, 1868; in-8 de XI et 420 pages. Prix : 7 fr.

Aparu d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Raphaël, le Corrège, le Titien, par Mme A. Grandsard. Tournai, Casterman; Paris, Laroche, 1867; in-8 de 128 pages.

Raphaël, par Frédéric Kœnig. Tours, Mame, 1868; gr. in-12 de 192 pages, avec gravures.

Chefs-d'œuvre de Jacob Ruysdael, Notice et eaux-fortes.

Voir plus haut à la GRAVURE.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Annuaire photographique pour l'année 1868; par A. Davanne. 4e année. Paris, Gauthier-Villars, 1868; in-18 de 238 pages. Prix : 1 fr. 75 c.

Collections photographiques des principaux tableaux des galeries de peinture des musées d'Espagne, par J. Laurent. Madrid, photogr. Laurent; Paris, impr. Panckoucke et Cie. In-fol.

Les Insuccès en photographie, causes et remèdes, par V. Cordier, pharmacien-chimiste. 2e édition, refondue et augmentée. Paris, Leiber, 1868; in-18 de 72 pages.

Collection complète des médaillons de David d'Angers, photographiés. Préface par Edmond About. Paris, Libr. internationale, 1868; gr. in-fol. Prix : 100 fr.

Les Châteaux historiques des bords de la Loire. Le château de Chambord photographié par Mieusement, avec un texte descriptif et historique par Auguste Millot; précédé d'une Introduction par Théophile Gautier, 1re livraison. Blois, l'auteur, 1867; in-fol. de 4 pages, avec une photographie.

On annonce dix livraisons contenant chacune une photographie. Prix de la livraison : 6 fr.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus dans le semestre.

L'Ami des Arts. Littérature, théâtre, musique, beaux-arts. Journal hebdomadaire. 1re année, n° 1. 29 décembre 1867. Paris, rue d'Aboukir, 71, 1867; in-fol. de 8 pages à 3 col.

Paraît le jeudi. Un an, 30 fr.; un numéro, 50 c.

Bulletin archéologique du Musée Parent. N° 1. Octobre 1867. Paris, Claye, 1867; gr. in-4 de 39 pages, avec 2 planches.

Ce Bulletin paraît irrégulièrement. Il n'est pas mis dans le commerce.

Journal des Arts, organe des artistes. N° 1. 28 septembre 1867. Paris, 16, rue de Crussol, 1867; in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Paraît tous les samedis. Un an, 12 fr.; six mois, 6 fr.; trois mois, 3 fr.; un numéro, 25 c.

PAUL CHÉRON.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1868.

DIXIÈME ANNÉE. — TOME VINGT-QUATRIÈME.

TEXTE.

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
Charles Blanc.....	INGRES, SA VIE ET SES ŒUVRES (5e article).....	5
Philippe Burty.....	LE MOBILIER MODERNE.....	26
J. Grangedor.....	DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.....	46
Alfred Darcel.....	L'ÉMAILLERIE MODERNE..	75
Jacques Desrosiers.....	DAVID WILKIE.....	85
Émile Galichon.....	LA VIE ET LA LÉGENDE DE MADAME SAINTE NOTBURG, de M. de Beauchesne.....	99
Philippe Burty.....	ÉTUDES ET COMPOSITIONS DE FLEURS ET DE FRUITS, de M. Chabal-Dussurgey.....	102

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Alfred Michiels.....	LES DEUX BRUEGHEL DE VELOURS ET LEURS ÉLÈVES.	105
Paul Mantz.....	L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE EN 1867.....	126
Émile Galichon.....	M. GÉROME, PEINTRE ETHNOGRAPHE.....	147
Ed. et Jules de Goncourt.	GRAVELOT.....	152
Paul Lefort.....	ESSAI D'UN CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIÉ DE FRANCISCO GOYA (3e article).	169
Philippe Burty.....	JEHAN FOUCQUET. Les Heures d'Estienne Chevalier, les Antiquités judaïques, etc.....	187

Pages.

Émile Galichon..... Le Vieux Vendôme. Eaux-fortes de M. Queyroy, avec texte de M. Bouchet..... 194

A. W..... Correspondance de Londres. Acquisitions de la Galerie nationale et de la Galerie nationale des portraits, en 1867. — Conservation des fresques. — Un monomane bibliophile..... 196

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

François Lenormant..... Les Antiquités de l'Assyrie et de Babylone (1er article)..... 201

W. Bürger..... .. Frans Hals (1er article)..... 219

Louis Viardot..... Vase grec en argent ciselé, trouvé dans un tumulus de la Crimée..... 233

Ed. et Jules de Goncourt. Cochin..... 247

Émile Galichon..... Un Dessin de Poussin. Bacchus et Ariane..... 276

Armand Baschet..... De l'Hommage d'un tableau de Paul Véronèse que fit a Louis XIV la République de Venise en 1664..... 280

Alfred Darcel..... Les Merveilles de la céramique, de M. Albert Jacquemart..... 295

A. W..... Correspondance de Londres. Lecture sur la sculpture à l'Académie royale..... 301

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Philippe Burty..... ... Théodore Rousseau.... 305

Armand Baschet..... Pierre-Paul Rubens, peintre de Vincent Ier, duc de Mantoue. — Son séjour a Gênes..... 326

Charles Blanc..... Ingres, sa vie et ses ouvrages (6e article)..... 340

Alfred Darcel..... Notes sur quelques anciens émaux envoyés a l'exposition universelle..... 368

Paul Lefort..... Essai d'un Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya (4e article). 385

Paul Mantz..... Salons de T. Thoré, avec une Préface de M. W. Bürger..... 400

Émile Galichon..... La Galerie San Donato..... 404

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

		Pages.
É. Galichon et Édouard de Beaumont.....	COLLECTION DE M. LE COMTE DE NIEUWERKERKE...	409
W. Bürger.....	FRANS HALS (2e et dernier article).....	431
Jacques Desrosiers.....	DAVID WILKIE (2e et dernier article).....	449
Charles C. Perkins.....	BAS-RELIEF DIT DE LA CROIX, ORNANT LE SANCTUAIRE DE L'UN DES TEMPLES DE PALENQUE.....	472
Armand Baschet.....	PIERRE-PAUL RUBENS, PEINTRE DE VINCENT Ier DE GONZAGUE, DUC DE MANTOUE. — Dernier séjour de Rubens à Rome et son départ pour les Flandres, 1608.....	479
Philippe Burty.....	EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE BORDEAUX.....	496
Charles Blanc.....	LES GRAVEURS TROYENS, RECHERCHES SUR LEUR VIE ET LEURS ŒUVRES, DE M. CORRARD DE BRÉBAN.....	501
A. W.....	CORRESPONDANCE DE LONDRES. — Un nouveau Vasari; l'école primitive portugaise et les peintures de Viseu et de Coïmbre; les collections royales depuis Henri VIII.....	504

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

J. Grangedor.....	LE SALON DE 1868.....	509
Charles Blanc.....	INGRES, SA VIE ET SES OUVRAGES (7e article).....	525
A. Dauban.....	THORVALDSEN ET CANOVA.....	546
M. de Saint-Santin.....	J.-R. BRASCASSAT.....	562
Philippe Burty.....	L'ÉMAIL DES PEINTRES, par M. Claudius Popelin....	587
A. Gruyer.....	DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS....	598
Paul Chéron.....	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ, PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1868.....	601

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.
Encadrement tiré d'un livre italien du xve siècle. Gravure de M. Pilinski..... 5
L'Odalisque à l'esclave. Gravure de M. W. Haussoullier, d'après Ingres. Dessin de la collection de M. É. Galichon. Gravure tirée hors texte..... 18
Cul-de-lampe du xvie siècle..... 25
Lettre L de l'école française, xvie siècle..... 26
Meuble exposé par M. Crace. Dessin de M. Lémonon, gravure de M. Protat..... 31
Panneau d'un meuble exposé par M. Crace. Dessin et gravure par les mêmes.... 33
Meuble exposé par M. Jackson. Dessin de M. Wright, gravure de M. Potin..... 35
Meuble exposé par M. Trollope. Dessin et gravure par les mêmes..... 37
Meuble exposé par M. Grohé. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Hotelin.... 41
Cul-de-lampe tiré d'un livre de Dorat, xviiie siècle..... 45
Lettre I de l'école française, xvie siècle..... 46
Camée de la Renaissance..... 74
Lettre A de l'école italienne, xve siècle..... 75
Pièces d'orfévrerie émaillées, exposées par MM. Christofle et Cie. Dessin de M. Reiber, gravure de Mlle Boetzel..... 77
Aiguière de cristal de roche garni d'émail. Exposition de M. Froment-Meurice. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Hotelin..... 83
Adoration des bergers. Émail de Kipp, xvie siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 84
Lettre C de l'école française, xvie siècle..... 85
La fontaine, par Chardin. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 98
Lettre D, dessinée par M. Langlois, gravure de M. Gusman..... 99
Mort de Samo. Dessin de M. Langlois, gravure de M. Gusman..... 100
Combat entre Pépin et Samo. Dessin et gravure par les mêmes..... 100
Sainte Notburg en prière. Dessin et gravure par les mêmes..... 101
En-tête emprunté au xviiie siècle..... 102
Cul-de-lampe du xviiie siècle..... 104

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Cadre emprunté à un miroir italien du xvie siècle. Collection Demachy. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Hotelin-Hurel..... 105
Cul-de-lampe pris dans une eau-forte de Jean Miel..... 125
Lettre O, tirée d'un livre italien du xve siècle..... 126
Coupe exécutée pour l'Empereur, par M. Froment-Meurice. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Hotelin..... 129

Pages.
Corne de la Société musicale de Zurich, exposée par M. Froment-Meurice. Dessin et gravure par les mêmes..... 131
Bijoux exposés par M. Froment-Meurice. Dessin et gravure par les mêmes..... 133
Sucrier exposé par M. Christofle et Ce. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Guillaume..... 136
Prix de l'Exposition d'agriculture, exécuté par M. Christofle et Ce, d'après un modèle de M. Gumery. Dessin de M. Péters, gravure de M. Guillaume..... 137
Cafetière exposée par M. Christofle et Ce. Dessin de M. Courtry, gravure de M. Burgun..... 139
Collier de diamants exposé par M. Rouvenat. Dessin de M. Montalan, gravure de Mlle Hélène Boetzel..... 145
Lettre C, empruntée à un livre français du XVIe siècle..... 147
Fumeur, eau-forte de M. Gérome. Gravure tirée hors texte..... 148
Tanger, fac-simile d'un dessin d'Eugène Delacroix..... 151
Cartouche d'Eisen, emprunté à un livre de Dorat..... 152
Ni asi la distingue. Pièce des Caprices de Goya. Dessin de M. Flameng, gravure de M. Gilot..... 169
Francisco Goya, par lui-même. Fac-simile d'un dessin de Goya, par M. Pilinski. Collection de M. Paul Lefort..... 173
Homme garrotté. Fac-simile d'une eau-forte très-rare de Goya, par M. Pilinski. 181
La Pêche aux pierrots, d'après une eau-forte de Denon..... 186
Lettre E du XVe siècle..... 187
Cul-de-lampe tiré de l'Album de Villard de Honnecourt..... 193
Lettre A, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 194
Église Saint-Martin, à Vendôme. Eau-forte de M. Queyroy. Gravure tirée hors texte..... 194
Lettre L, tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 196
Cul-de-lampe allemand, XVIe siècle..... 200

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Porte monumentale de la ville de Hisir-Sargon (Khorsabad) en Assyrie. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 201
Le Birs-Nimroud. — Ruines de la tour de Babel, d'après un dessin de M. Thomas, architecte. Dessin de M. Pirodon, gravure de M. Comte..... 205
Inscription du roi Ourcham, dessinée et gravée par les mêmes..... 212
Temple de la Chaldée. Bas-relief de Koyoundjik, dessiné et gravé par les mêmes. Musée britannique..... 215
Le grand temple pyramidal, à Our, en Chaldée, dessiné et gravé par les mêmes. 216
Tombeau chaldéen, à Our, dessiné et gravé par les mêmes..... 217
Tombeau assyrien..... 218
La Leçon de chant, d'après Frans Hals. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Musée de Cassel..... 219
Portrait de Willem van Heythuyzen, d'après Frans Hals. Eau-forte de M. Jacquemart. Gravure tirée hors texte. Collection de M. Double..... 228

Pages.

Portrait de femme d'après Frans Hals. Dessin de M. Feyen-Perrin, gravure de Mlle Hélène Boetzel. Galerie Péreire..... 231
Tête de Minerve, pierre gravée du cabinet de Vienne, avec la signature d'Aspasius..... 233
Détails de la frise d'un vase grec trouvé en Crimée. Dessin de M. Gaillard, gravure de Mlle Hélène Boetzel..... 240
Vase grec trouvé en Crimée. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Midderigh... 241
Cartouche dessiné par Eisen, pour un livre de Dorat. Gravure de Mlle Hélène Boetzel..... 247
Cul-de-lampe..... 275
Lettre D, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 276
Bacchus et Ariane. Dessin de Nicolas Poussin, gravé par M. Baudran. Gravure tirée hors texte..... 278
Faunes et nymphes, tirés d'une estampe de Brebiette..... 279
Lettre C, tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 280
Rhyton grec avec têtes d'Alphée et d'Aréthuse. Dessin de M. Jules Jacquemart. Musée du Louvre..... 295
Vase de l'Apulie. Dessin de M. Jules Jacquemart. Musée du Louvre..... 297
Coupe en terre décorée de graffiti sur engobe. XVe siècle. Dessin de M. Jules Jacquemart. Musée du Louvre..... 298
Gourde en terre jaspée. Dessin de M. Jules Jacquemart. Musée du Louvre..... 299
Coupe de Gubbio. Dessin de M. Jules Jacquemart. Musée du Louvre..... 300
Lettre L, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 301
Les trois Grâces. Groupe antique du musée de Sienne..... 304

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Château de Chambord; aquarelle de Théodore Rousseau, mise sur bois par M. Braquemond et gravée par M. Marais..... 305
Métairie sur les bords de l'Oise. Tableau de Théodore Rousseau, gravé par M. Braquemond. Eau-forte tirée hors texte. Collection du comte d'Aquila... 316
Le Chêne; fac-simile d'un dessin de Théodore Rousseau. Dessin de M. Braquemond, gravure de M. Marais..... 321
Le Gué; fac-simile d'un dessin de Théodore Rousseau, par les mêmes..... 325
Lettre D, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 326
Satyres. Tableau de Rubens, gravé par M. Massaloff. Gravure tirée hors texte. Galerie de Munich..... 332
Buste d'un Spinola. Terre cuite attribuée à Rubens. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 337
L'Attaque. Eau-forte de Pierre de Laer..... 339
Lettre C à fond criblé, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 340
Canon composé par Cherubini en l'honneur d'Ingres..... 352
Émail breton, dessiné par M. Montalan, gravé par Mlle Hélène Boetzel..... 368
Émail mérovingien, dessiné et gravé par les mêmes..... 369
Intérieur de coupe. Émail russe du XVIe siècle..... 374

Pages.
Coupe russe du XVIIe siècle, émaillée. Dessin et gravure par les mêmes..... 375
Portrait de Léonard Limosin, dessiné par M. Rousseau, gravé par M. Midderigh. 379
Cul-de-lampe italien du XVe siècle..... 384
Lettre L, tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 385
L'Amour et la Mort. Dessin de Goya pour une de ses eaux-fortes des *Caprices*, gravé par M. Hirsch. Eau-forte tirée hors texte. Collection de M. Hirsch... 388
Tambour, par Raffet. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.... 400
Cul-de-lampe allemand, XVIe siècle..... 403
Lettre L du XVIe siècle..... 404

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un Livre d'Heures, attribué à Geoffroy Tory. Dessin de M. Pilinski, gravure de M. Comte. (Collection de M. Firmin Didot.)..... 409
Dix-sept écussons dessinés par M. Édouard de Beaumont..... 414 à 429
Épées du cabinet de M. le comte de Nieuwerkerke, gravées par M. Jules Jacquemart. Gravure tirée hors texte..... 414
Armes diverses du cabinet de M. le comte de Nieuwerkerke, gravées par M. Jules Jacquemart. Gravure tirée hors texte..... 422
Lettre E tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 431
Trois signatures de Frans Hals..... 434
Portrait d'homme par Frans Hals, dessiné par M. Gigoux, gravé par M. Guillaume. (Collection de M. Gigoux.)..... 445
Portrait de Jan Barentz, par Frans Hals. Dessin de M. Feyen-Perrin, gravure de M. Boëtzel. (Collection de M. W. Bürger.)..... 447
Patineur; fac-simile d'une eau-forte de Rembrandt..... 448
Lettre U tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 449
Cul-de-lampe tiré des *Contes* de La Fontaine, XVIIIe siècle..... 471
Lettre L tirée d'un livre de Jean Cousin..... 472
Bas-relief de Palenque; dessin de M. Perkins, gravure de M. Gillot..... 473
Vase péruvien..... 478
Vénus, par Rubens. Dessin de M. Parent, gravure de M. Midderigh. (Collection de M. Suermondt.)..... 479
Lette L empruntée à un livre italien du XVe siècle..... 496
Cathédrale de Bordeaux. Eau-forte de M. Léo Drouin. Gravure tirée hors texte.. 498
Lettre L empruntée à un livre français du XVIe siècle..... 501
Cul-de-lampe tiré des *Contes* de La Fontaine..... 503
Lettre L tirée d'un livre du XVIe siècle..... 504
Cul-de-lampe emprunté à un livre de Dorat, XVIIIe siècle..... 508

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement tiré d'un livre d'heures attribué à Geoffroy Tory. Dessin de M. Pilinski, gravure de M. Comte. (Collection de M. Firmin Didot.)..... 509
La Naissance d'Ève; peinture de M. Bin, gravée par M. Ramus. Gravure tirée hors texte..... 510
La Naissance de Minerve; plafond de M. Mazerolle, dessiné par le peintre, gravé par Mlle Hélène Boetzel..... 513
Lecture de la Bible en Alsace; tableau de M. Brion, gravé par M. Rajon. Gravure tirée hors texte..... 522
Lettre L tirée du Songe de Poliphile, édition française 525
Le Nid d'amours; bas-relief de Thorvaldsen, dessiné par M. Gaillard, gravé par M. Carbonneau..... 546
Portrait de Thorvaldsen, par Horace Vernet. Dessin et gravure par les mêmes... 553
L'Hiver, la Vieillesse; médaillon de Thorvaldsen, dessiné et gravé par les mêmes..... 556
La Nuit, la mort; médaillon de Thorvaldsen, dessiné et gravé par les mêmes... 557
L'Amour ranimant Psyché; bas-relief de Thorvaldsen, dessiné et gravé par les mêmes..... 561
Cartouche emprunté à un livre de Dorat; XVIIIe siècle..... 562
La Prairie; dessin de Brascassat, gravé à l'eau forte; par M. Servin. Gravure tirée hors texte. (Collection de M. de Boissieu.)..... 574
Cul-de-lampe..... 586
Lettre L dessinée par M. Claudius Popelin..... 587
Ancien plan de la ville de Limoges..... 592
Cul-de-lampe dessiné par M. Claudius Popelin..... 597
Cul-de-lampe tiré du Songe de Poliphile, édition italienne..... 600

FIN DU TOME VINGT-QUATRIÈME.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [609]